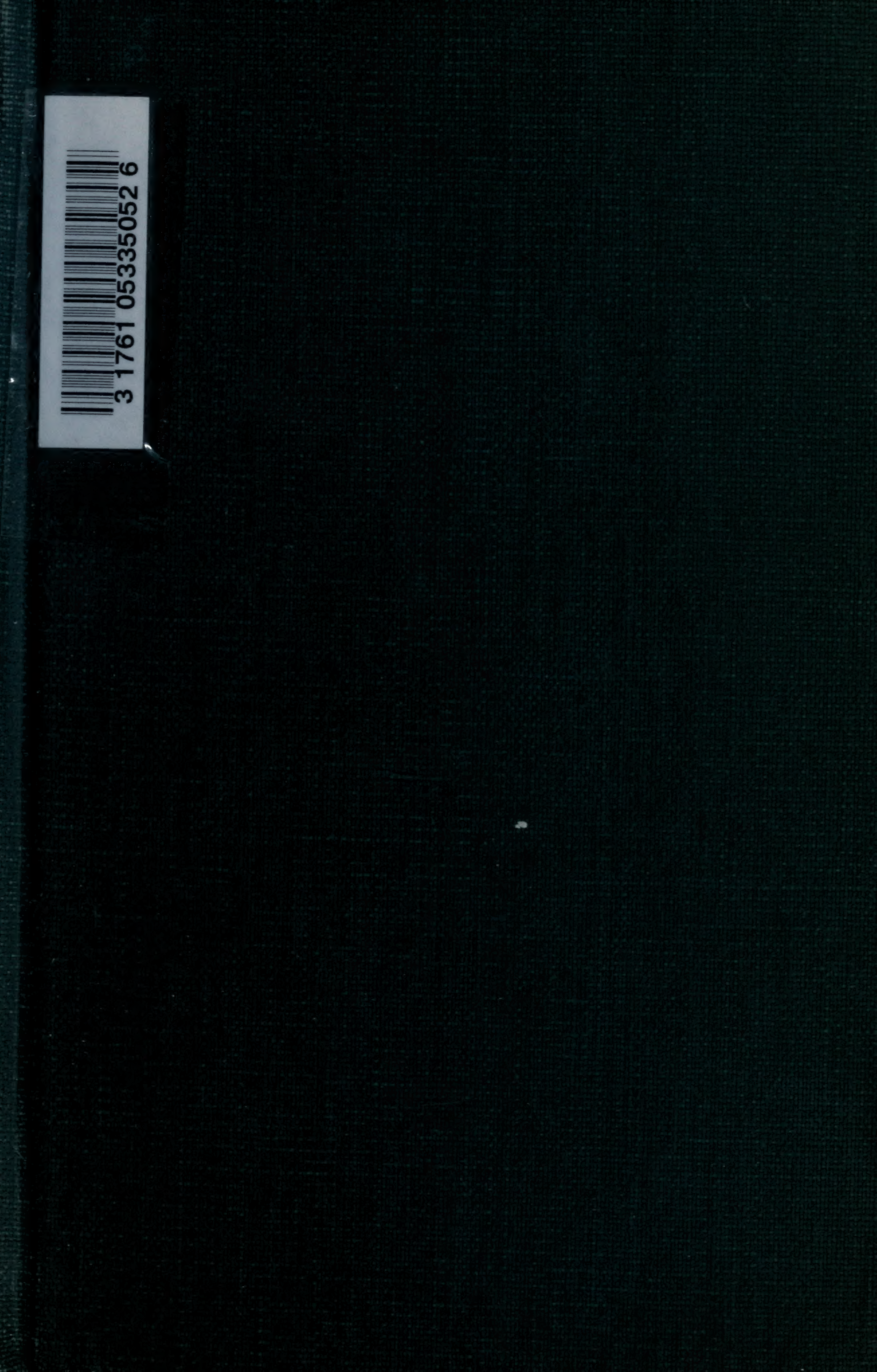

3 1761 05335052 6

HISTORIA DE LA NOVELA EN ESPAÑA

desde el Romanticismo á nuestros días.

ANDRES GONZÁLEZ-BLANCO

HISTORIA DE LA NOVELA

EN ESPAÑA

DESDE EL ROMANTICISMO Á NUESTROS DÍAS

Esta obra mereció en el año 1908, por unanimidad, el premio Charro-Hidalgo que el Ateneo de Madrid concede cada bienio, según voluntad expresa del generoso é inolvidable socio de este centro de cultura.

MADRID.—1909

Sáenz de Jubera, Hermanos, Editores.
CAMPOMANES, 10

Est. tip. de H. Sevilla y C.ª (S. en C.). Pizarro, 16. Teléfono 1.069.—Madrid.

AL GRAN MAESTRO DE LA ALTA CRÍTICA

Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

enemigo nato del naturalismo, y á pesar de todo, uno de los que mejor han comprendido todas las nuevas corrientes de la novela española, con toda la inquebrantable admiración del que ha aprendido mucho en sus obras.

EL AUTOR

Madrid, 27-XII-907.

PREÁMBULO

Nuestros hijos distinguirán seguramente al siglo que pasó con significativa y justa apelación de «siglo de la novela». Esa *epopeya bastardeada*, como con indignada frase, llena de cólera crítica, denominó el gran Federico Schlegel al género romancesco, cuando ese siglo XIX era un niño balbuciente, fué, después que se hizo grande, se educó y se desarrolló, la reina y señora de las fantasías y de las aficiones. El público ávido pedía siempre novelas y más novelas, como en el siglo del esplendor romano los plebeyos de manos callosas y estómagos repletos de ajo y aceitunas, que tanto molestaban, con su hedor insoportable, á Petronio, el refinado *arbiter elegantiarum*, demandaban incansablemente *panem et circenses*...

A medida que fué avanzando el siglo, esta afición se fué robusteciendo y consolidando. Cuando llegó á tener conciencia de sí misma, esta ansia de asistir con la imaginación á soñadas aventuras y de visitar mentalmente países lejanos se tradujo en un deseo de sentir realzada la propia vida y de elevar la existencia cotidiana á las regiones purísimas del Arte, donde toda mancha de linaje se borra y todo estigma de vileza se anula, donde la voluntad se

aquieta y se apacigua y el hombre se ve libre del yugo de las pasiones, como ha dicho Schopenhauer y como escribió ya Lucrecio muchos siglos antes de que el filósofo de Francfort pensase en decirlo:

Caliope requies hominum, divûm voluptas.

Cuando se dejó sentir esta necesidad de sustituir las aventuras descabelladas é intrincadísimas peripecias de las novelas de capa y espada, vigentes durante la época del Romanticismo (ó de aquellas otras, con más pretensiones científicas, de viajes y exploraciones que el hastío de una época gastada puso en moda), por los incidentes reales y verismos encantadores que ofrece la Vida de todos los días, surgió la *novela realista*. Género que, aderezado con un poco de psico-fisiología *ad usum tyronum*, para uso de los practicantes de la Salpétrière—ó de cualquier otro *Hôtel-Dieu* de menor cuantía—, como hubiéramos podido decirle á M. Zola si viviese, y decorado con ciertos tecnicismos de relumbrón, llamamos caritativamente *naturalismo*.



Je fus préservé du roman, escribía en una ocasión solemnemente Michelet, ó «el entusiasmo en mangas de camisa», como decía el virulento Nietzsche. «Sin ir tan lejos, y sin pensar que las novelas son como las setas, según decía el santo, este género de literatura tiene sus peligros para autores y lectores; y si es verdad que puede hacer mucho bien, también cabe que produzca mucho mal, como le sucede al

periodismo, que es todo luz, menos cuando todo es tinieblas.» Así comentaba la frase del historiador francés el inmortal crítico Leopoldo Alas (1), cuya huella perdurable en la literatura española de su época vamos sintiendo mejor sus sucesores, al vernos reducidos á recurrir á sus obras como documentos históricos de valor inapreciable.

La opinión dispone de todo — escribía Pascal en sus *Pensées*—: ella crea la belleza, la justicia, la dicha, que es de todo el mundo. De todo corazón deseo ver el libro italiano, que no conozco más que por su título y que vale por todos los libros: *Della opinione reginæ del mondo.* La opinión dispuso que la novela fuese el género favorito, mimado del público—y en especial de las damas—durante todo el siglo pasado; y así se hizo. Las *fábulas amatorias*, como se dice en el *Index librorum prohibitorum*, al condenar las de Jorge Sand, Eugenio Sue, Dumas y Balzac, todos en montón (2); las *fábulas amatorias* fueron, pues, los libros de cabecera de toda persona medianamente ilustrada durante el último tercio del siglo XIX.

***

La novela ha tenido una virtud especial: hacer

---

(1) *Ensayos y Revistas,* pág. 333. Madrid, 1892.

(2) Por lo demás, no se extrañe esta amalgama de novelistas que hacen los eminentísimos Cardenales de la Congregación del Indice, más interesados en resolver con la Dataría y la Penitenciaría los problemas morales del siglo XIX y en desviar el torrente de la corrupción que en deslindar géneros literarios. Alguien que no era cardenal, y sí literato militante, nada menos que Larra, habló alguna vez de la influencia nefasta de las obras de Eugenio Sue (?), Alfredo de Vigny (!!) y Balzac, sin hacer distinciones.

fecundos á los escritores. La fecundidad, que es como el libertinaje intelectual de los genios—y que sólo á este título puede permitirse—, ha sido privativa de grandes escritores, que no fueron nunca novelistas. Bastaría recordar á Lope de Vega, á Voltaire, á Víctor Hugo. Mas al nacer la novela parece que todos los que la cultivaron (1) fueron rociados de un polen vivificador que espoleaba sus potencias mentales. Y se podría decir de ellos, como de las mujeres muy pecadoras, pero que algún día han sido madres, que «todo les será perdonado porque han amado mucho».

Otras muchas ventajas, de quilates de precio más

---

(1) Como ejemplos bastaría citar á algunos grandes maestros de las tres literaturas novelescas que Zola reputaba con primacía sobre las demás, en este orden, no sé si arbitrario: *a*) novela francesa; *b*) novela rusa; *c*) novela española. Son éstos en la primera Balzac, Zola, Goncourt y Daudet, todos ellos autores de una innumerable ringlera de libros, en especial los dos primeros. En la segunda, el nombre de Tolstoi, fecundo y á la vez grande, refulge con esplendencia que nubla toda otra luz; pero Tourgueneff sería también un ejemplo que no desmerecería. En nuestra novela, bastará recordar al gran Galdós, á doña Emilia Pardo Bazán, y, aunque en menor grado de producción, Palacio Valdés y Pereda tampoco han sido premiosos é inactivos. Y ahora se me argüirá que hubo no pocos grandes novelistas de la gran novela naturalista, nombres que se perpetuarán en la Historia—como Flaubert en Francia y Eça de Queiroz en Portugal—que fueron poco prolíferos. Pero á esto yo responderé que todos saben que la infecundidad del primero se explica por el esmero exagerado que ponía en su prosa; y la relativa improducción del segundo quizás podamos achacarla á los azares y exigencias de su vida consular y de su roce con el mundo aristocrático, que le hacían perder mucho tiempo, así como también á la corrección de su prosa, que le hacía volver del revés y transformar por completo los pliegos de pruebas cuando se estaba imprimiendo alguna de sus magistrales novelas, como nos advierten los editores de sus obras póstumas.

ó menos subido, trajo el predominio de la novela. En primer lugar, se pudo decir todo, y todo efectivamente se dijo. Parecía anticipar esta época en que el buen decir, con sus galas, ocultaría las hediondeces más repulsivas, el gran Cicerón, con aquella frase célebre de sus *Paradoxæ (in initio)*: «Nada hay tan increíble que no se haga probable al decirlo; y NADA TAN HORRENDO, TAN REPULSIVO, QUE NO RESPLANDEZCA EN EL DISCURSO.» *(Nihil est tam incredibile quod non, dicendo, fiat probabile; nihil tam horridum, tam incultum quod non splendescat oratione.)* Frase que, por cierto, parece tiene cierta remota conexión telepática con la que, siglos más tarde, había de pronunciar en verso Boileau...

***

La naturaleza es perenne, pero no las obras de los hombres—decía Aristóteles (1). «*Nam natura perennis est non opes.*» Y así la naturaleza vive, mientras la novela puede morir, aunque yo creo que no muere. Por lo menos, si muere el nombre—como oportunismo literario—, no muere la cosa. La narración, el hecho literario que constituye un relato mejor ó peor aderezado, eso no muere. Ha pasado por muchas evoluciones, y subsiste aún, cristalizado en su forma, que yo creo inmortal—y es, por lo menos, definitiva — de novela realista. Desde la infancia de las sociedades, la novela ha mecido nuestros ensueños. Por eso vivirá siempre; como vivirán las cancio-

(1) «῾ή γαρ φυσις βεβαια, ου τα χρηματα», *(Etica â Eudema,* VII, 2).

nes que cantan las madres para adormecer á sus hijos en las cunas. La novela es, como una canción de madre, ingenua, cariñosa, arrulladora y tierna; á veces, pueril; pero siempre humana.

La novela quiere arrullarnos y mecernos con sus tonadas encantadoras, para hacernos olvidar su vida, para ocultarnos sus miserias, sus desgracias;—la novela es un jardín de ensueño, que quiere hacernos olvidar el pantano cenagoso que nos espera para ahogarnos y el abismo que nos acecha á la vuelta del camino, por donde nos hemos de despeñar. Y aunque estamos convencidos de que, como decía Voltaire, «*nous laisserons ce monde-ci aussi sot et aussi méchant que nous l'avons trouvé en y arrivant*», la novela siempre será un alivio, al menos momentáneo, de la tristeza de la vida. Chamfort creía que la felicidad no es cosa fácil; que es difícil encontrarla en nosotros, é imposible encontrarla fuera de nosotros *(et impossible de le trouver ailleurs)*. Si así es, como yo creo, uno de los medios que nos ofrecen mayores facilidades de olvidar la vida con todas sus tristezas y de dar una felicidad — sea ó no fingida, sea ó no provisional, que eso no se discute ahora—, es la novela. ¡Bendita sea entre todos los géneros de arte, y bendita entre todas las cosas de este mundo que son femeninas, y suaves, y aliviadoras, y calmantes, porque el fruto de su inspiración es crear en la mente del hombre paraísos artificiales, que tienen la ventaja y el encanto de que no se pierden nunca, como los paraísos terrenales!...

***

La denominación de *novela novelesca*, que algunos franceses han puesto en boga, me parece un pleonasmo de relumbrón, una enfática redundancia sin sentido. En realidad, el nombre mismo de novela es de por sí vago y ambiguo; preferiría llamarla narración, ya que en la voz estudio (que Emilio Zola quería que se aplicase á esas obras, tan serias, tan documentadas, que él hacía) hay algo de empaque y de pedantería imborrable. Narración es lo más castellano, lo más castizo, lo más conforme con el genio de la lengua y de la raza. Es, además, lo que tiene más límpida prosapia. Es lo más latino, y, por lo tanto, lo más exacto y correcto, etimológicamente hablando.

***

Además, en la novela tomamos muchas veces el desquite de la vida propia. La vida propia que nos ha desencantado al experimentarla, la encontramos reflejada en sus mejores aspectos dentro de la novela realista. «Cada cual estima—dice Leopardi—que los males fueron mayores que los bienes. La vida cuya imagen ilusiona y encanta no es la que ha pasado, es la que está por venir.» La novela nos presenta lontananzas de ensueño... En eso consiste su sortilegio inenarrable, y así se explica la indefinible turbación que nos produce el relato de aventuras reales que podemos haber presenciado nosotros mismos, y aun que quizá hemos presenciado, de fijo, siendo actores del drama que allí se reproduce. Y así, cualquier vulgar pasante de notario, con su cabello rizado y ojos lánguidos, de esos que magneti-

zan á las mujeres, puede haber sido héroe de un adulterio banal con una señora de la clase media; pero ese mismo sujeto, á poco artista que sea, se sentirá conturbado al ver su imagen refleja en ese espejo maravilloso que se titula *Madame Bovary*. Y aunque no todos quisiéramos ser un León, eso es acaso porque no vemos en tal personaje un fragmento de nuestra estatua quebrada, un pedazo que encaje bien en el bloque de nuestro yo espiritual.

***

Aristóteles había sentado las bases de lo que muchos siglos más tarde había de llamarse, con frase un poco clamorosa y escandalizante, *naturalismo*, cuando se preguntaba perplejo, en estos ó parecidos términos: ¿Por qué un objeto que en la realidad nos desagrada excita nuestra admiración cuando está reproducido por el arte? (1). Monumental cuestión, que Boileau, siguiendo las huellas de su maestro, abordaba y resolvía afirmativamente en su famoso dístico, repetido por muchas generaciones amamantadas en la *Poétique*, que nunca penetraron su misterioso contenido ni le dieron el alcance que realmente tiene:

> Il n'est pas de serpent ni de monstre hideux
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

Lo mismo ha venido á decir Pascal en su apotegma sobre la pintura, al notar que ésta nos hace ad-

---

(1) *Poética*, IV.

mirar la reproducción de cosas que nos parecerían desagradables en los originales.

¿Cuál es la clave de este tamaño enigma? La cultísima señora Pardo Bazán la insinúa cuando, comentando la citada frase del autor de las *Lettres provinciales*, añade: «Claro está que *no es el retrato, sino el artista*, lo que admiramos; no el caldero, ni el cacharro, sino á Teniers» (1). La idea no está, quizá, bastante explanada, ó acaso esté excesivamente restringida. Parece indicar la autora de *Morriña* que sólo cuando se es un Teniers se consigue infundir emoción en las reproducciones de objetos ó actos reales. Esto es radicalmente falso; porque todos sabemos que el encanto de la novela – ese encanto para muchos indefinible que destilan las páginas destinadas á contarnos un suceso vulgar— es inherente á toda novela de este género, absolutamente descartado su valor artístico. En la más lamentable y desaliñada novela realista nos sentimos singularmente emocionados, verdaderamente temblorosos de ternura, al leer una de esas lánguidas, vulgares, manoseadas frases—sobre todo si son de amor— que nosotros tenemos ocasión de pronunciar todos los días.

¿En qué consiste esta extraña, esta indefinible, esta que hasta podríamos llamar absurda emoción? *Estamos bajo la presión del misterio.* ¿No habéis notado nunca la impresión rara que á las veces nos produce un espejo? Sí; hay temblorosos espejos, acuátiles espejos, ondulantes espejos, reflexivos es-

(1) *Polémicas y estudios literarios*, 13 y 14.

pejos biselados que nos sugieren, al mirarnos en ellos, un sobrecogimiento extraño, mezcla de terror y de grandeza. Pensamos quizá que detrás de su luna se mueve un alma, que nosotros mismos somos la refracción de ese alma. Acaso sea un alma humana, pero acaso sea también que haya almas minerales, que el azogue la tenga, ¡y que pese sobre nosotros la abrumadora grandeza del alma del azogue! Acaso tememos también de esa manera ante esa cosa vulgar que es un cristal límpido porque, atacados de un trascendentalismo cósmico—que se confunde en ciertas de sus delineaciones con el panteísmo—, pensemos que allí hay un Dios, recordando á Nerval:

> Dans l'être le plus humble habite un dieu caché...
> Et comme un œil naissant couvert par ses paupières,
> Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres...

Acaso no sea, sin embargo, este panteísmo vulgar el que nos ataque y nos oprima; acaso sea ese trascendentalismo cósmico de que he hablado. Quizá pensemos que la forma es, en ocasiones, lo intrínseco de las cosas; que no hay forma; que todo es interior, *entraña;* revelación, pues, misterio; que ese cristal diáfano tal vez no sea una lámina blanca, sino un reino de tinieblas, á través del cual no se puede penetrar... Acaso esa lámina no sea más que una cortina que tolda la región del misterio, que vela á nuestros ojos el imperio de lo Indiscernible spenceriano. Acaso más allá de ella nuestras vidas y nuestras personalidades no sean sino sombras y túnicas de sueño...

Pues si un agente físico tal impresión nos produ-

ce, tal influjo ejerce en todo muestro ser; si el simple espejo vulgar, de tocador, utensilio indispensable para nuestros menesteres cotidianos, tal cantidad de sensaciones ultra-sensibles y hasta *ultra-psíquicas* (como que vienen de almas ignotas para nuestro ciego intelecto) almacena en nuestro espíritu, ¿qué no hará el espejo moral y mental, el espejo de nuestras propias almas, *la novela realista*, que ya el viejo Sten'hal definía: *un miroir qu'on promène le long du chemin?* Y esta misma frase del espiritual autor de *Rouge et noir* me da la base y el motivo para otra disquisición. La hermosa frase es incompleta. Verdad que la novela es un espejo que se pasea á lo largo del camino; pero verdad también que ese espejo lo pasea una mano, una espiritual y divinizada mano: la mano del hombre. He aquí el encanto de la novela realista. El hombre, este injuriado y vilipendiado hombre, es el que lo realza todo. El da hermosura á la naturaleza y á los seres inanimados; el hombre, emanación divina, reflejo de un mundo superior. En vano los estéticos pondrán en agitación todas sus células cerebrales, á las cuales está adscrita la facultad de discernir, para explicar el encanto de ciertas obras de arte, si prescinden del hombre—como casi todos, expresa ó implícitamente, prescinden—. Así acaece que, ó se quedan perplejos, indecisos, balbuceantes, como Aristóteles, ó dan explicaciones tan groseras — y perdónese la fuerza de la expresión, porque leer esto verdaderamente irrita — como las del Padre Taparelli, que se ve precisado á recurrir á la *verdad histórica* para afirmar que «la verídica imitación de la fealdad absoluta puede convertirse

en *belleza* relativa». «Un tullido—escribe (1)—es un tipo feo; mas el pintor, que, *por recordar una verdad histórica*, se ve precisado á representarlo, dará belleza á su trabajo.» ¿No es notable y no acusa que ahí hay algo, lo que Sánchez de Castro llamaría la gracia, el hecho de que estos tristísimos estéticos tengan que acudir siempre á cosas vulgares ó incoherentes para explicar los grandes filosofemas de su dominio? Es absurdamente inconcebible la forma de dar resolución á estos problemas; parece increíble que se acuda á las explicaciones de la representación histórica, cuando están flagrantes los ejemplos de pintores y novelistas que no han necesitado de esta artimaña para hacer válidas sus representaciones, puramente veristas. — Y para no usar de palabras expletivas, sólo haré notar que Eça de Queiroz, en una de sus mejores novelas (2), presenta un tipo de tullido admirable de verdad y de arte, por ser una realidad idealizada y una naturaleza humanizada.—¿Cómo explicaría esto Taparelli?

***

Los estéticos del siglo pasado, entre los cuales despunta Hegel, no se contentaron con esas dogmáticas aserciones. El autor de la *Filosofía de la religión*, para quien el arte es superior á la Naturaleza «porque ha recibido el bautismo del espíritu», escribe: «La necesidad de lo bello en el arte nace, pues, de las imperfecciones de lo real» (3). Levêque, discí-

(1) *Ragioni del bello*, traducción castellana.
(2) *A Illustre Casa de Ramires*, páginas 100 y 101.
(3) *Estética*, tomo I, cap. II, art. III.

pulo de la escuela hegeliana, opina con intuición prodigiosa, ensanchando y agrandando la elástica afirmación de su maestro: «el arte tiene por objeto representar, bajo formas sensibles, el desarrollo de la vida en su plenitud», que el arte es la verdad que realizaría la existencia si ésta llenase su medida. (*La Science du Beau*, 3.ª parte, capítulo VI).

Se explica la purificación de lo rastrero y torpe, cuando es elevada á la categoría de arte puro, por la consideración de que la felicidad y la grandeza está en nosotros. La felicidad está en nosotros, han repetido todos los sabios, desde Jesús á Tolstoi. Metrodoro, primer discípulo de Epicuro, titulaba así un capítulo de una obra suya: *Majorem esse causam ad felicitatem eam quœ est nobis eâ quœ ex rebus aritur.* (Περι του μειζονα ειναι την παρ' ήμας αίτιαν προς ευδαιμονιαν της εκ των πραγματων). Nuestro mundo interior pone orden en el exterior y encuentra belleza y analogía donde no hay semejanza ninguna (1). El hombre en la novela realista encuentra imágenes que luego reproduce en su espejo íntimo; imágenes sacadas de la realidad, que en la realidad eran imperfectas, y que fueron perfeccionadas ya dentro de la fantasía del novelador; y luego, doblemente mejoradas, al reflejarse en la mente del que lee.

***

Stendhal, hablando de la belleza como factor de

---

(1) «*Intellectus humanus ex proprietate suâ facile supponit majorem ordinem et œqualitatem in rebus quâm invenit; et quum multa sint in natura monodiceâ et plenâ imparitatis, tamen affingit parallela et correspondentia, et relativa quœ non sunt.*» Bacon: Novum Organum, lib. I, cap. XLV.

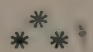
la felicidad (1), decía que el amante llega á encontrar pronto bella á su amada tal cual es, sin pensar en la verdadera belleza. «Los rasgos que forman la verdadera belleza le prometerían, si los viese—y si me atrevo á expresarme así—, una milésima parte de dicha, y los rasgos de su amada, tales como son, le dan mil unidades de felicidad.» Pues bien: yo me atrevo á invertir la frase de Stendhal, aplicándola á mi caso. Y digo: que en las mujeres de la novela realista, en las heroínas que se hicieron casi ideales al pasar á nuestra imaginación, á pesar de ser positivamente reales y basadas en documentos positivos y forjadas sobre tipos vivientes, aunque desfiguradas (en el sentido de enaltecidas) por la fantasía del articulista, ponemos mil unidades de felicidad;—mientras que en esas mismas mujeres, si nos las tropezásemos ó, mejor dicho, cuando nos las tropezamos en nuestro paso por el mundo, ponemos una milésima de dicha. He aquí el supremo y divino milagro que realiza la novela realista, género supremo de arte.

¿Y quién sabe si al efectuar esta prodigiosa operación de la *realidad purificada* en la novela realista, no hacemos más que ir á buscar fuera de nosotros lo que en nosotros no encontramos? ¿Quién sabe si la novela que hace soñar con el relato de vidas distintas á la nuestra viene á ser un sucedáneo de esas mismas vidas? Así podríamos calificar al ansia de novelar de *emanatismo mental.* Tratamos de encarnar en almas distintas á la nuestra por medio de la novela, ya que no podemos por medio de la inmigra-

(1) *De l'amour*, cap. X.

ción anímica á otros astros. Orígenes, que defendió la teoría inmigratoria de las almas, exponiéndose á ser condenado por la Iglesia, es, sin quererlo, nuestro padre de estética. Sobre su teoría psicológica hemos construído un edificio de basamento firme, de macizos muros, de sólidos columnarios, con una quimera en lo alto, las alas tendidas al cielo, que se llama la Quimera...

Ya que no podemos vivir muchas vidas ó al menos no tenemos esperanzas de renovar nuestras existencias en cielos futuros indefinidamente prolongados, deseamos soñarlas; y así lo verificamos mentalmente, gracias al mágico poder de la novela realista. Con eso queremos salirnos de la cárcel de nuestro yo, cuyos estrechos muros nos aplastan, oprimen y sofocan. O ¿acaso vemos en las novelas de otros fragmentos dispersos de nuestro yo, partes infinitesimales de la unidad íntima repartida por el mundo? La psicología moderna nos daría la razón, diciéndonos por boca de Stuart Mill, uno de sus creadores: «El no-yo podría ser simplemente una forma en la cual la conciencia se representa á sí misma las modificaciones posibles del yo» (1).



Así, pues, tenían razón que les rebosaba los tratadistas de estética—aun los más servilmente apegados á las tradicionales férulas—, cuando escribían,

---

(1) *Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*, segunda edición, pág. 189.

como el Padre Arteaga escribe, que «el fin de las artes es hermosear todo lo que imitan haciéndolo agradable».

«Aquella pintura y aquel poema que más se aproximan á la semejanza de la Naturaleza es lo mejor; pero no se sigue que lo que agrada más en ambos géneros es, por consiguiente, bueno, sino lo que debe agradar» (1). ¿Y cómo se compagina esto con mi creencia de que la novela realista hace soñar? «En la imitación servil, dice el Padre Arteaga—y después explaneré y aclararé sus afirmaciones—, se obliga al artífice á expresar, no sólo las virtudes de la Naturaleza, sino también sus defectos; ahora bien, los defectos disgustan por sí mismos.»

Y si los defectos disgustan por sí mismos, según opina muy acertadamente nuestro único estético oficial y reconocido (hasta que ha venido á suplantarlo Sánchez de Castro, á quien yo he descubierto), ¿cómo se explica que «aquella pintura y aquel poema que más se aproximan á la semejanza de la Naturaleza» sean los mejores, según Dryden, si la Naturaleza puede tener defectos? A esto, pocos estéticos contestan con buen sentido. Los más se escapan por la tangente y divierten hacia otro punto su atención. Ya veremos después cómo sale del apuro con afirmaciones que necesitarían más amplitud, con afirmaciones escuetas y dogmáticas, sin pararse á razonarlas; y el Padre Taparelli procede como estético tomista; —y sin embargo, se queda más atrás que su maestro.

---

(1) Dryden en el Prefacio á la traducción del poema de Dufresnoy: *De arte graphicâ.*

El arte sólo es grande, pues, por su virtud de representación, y esta representación (1) sólo tiene el poder de excitarla el hombre. Por eso no estoy conforme en este punto con el ya citado y debidamente ensalzado Sánchez de Castro, que dice en otro pasaje de su obra singularísima: «Un rayo de luz es infinitamente más bello que todos los cuadros de Claudio de Lorena.» Esta equivocación irradia de un espejismo muy propio para iludir á inteligencias que no están muy avisadas. Lo exacto es que si, como el mismo estético afirma, «un suspiro de un corazón amante es infinitamente más que todas las canciones de Petrarca»,—esto procede de que en el suspiro nosotros ponemos toda la potencia mental que ha bastado para componer estas canciones; é inversamente en éstas, todo el poder de representación suficiente para idealizar aquel suspiro, de por sí insignificante. De consiguiente, es radicalmente falso por su base el argumento—ó mejor dicho, la carencia de argumento—en que se apoya Juan Pablo Richter para sostener que «en una novela no puede insertarse una verdadera carta de amor, por buena que sea» (2). Ciertas son, en cambio, las proposiciones cómites de ésta: que hay diferencia entre la pintura de un paisaje hecho por un poeta y la descripción exacta de alturas y llanos hecha por un geógrafo; que en la Historia universal no es una epopeya (por más que lo sea en sentido distinto, aunque más ele-

---

(1) «*L'art est une représentation*—ha dicho Flaubert—; *nous ne devons penser qu'à représenter.*»

(2) *Introducción á la Estética*, I, § 3.

vado); y que todos somos capaces de sostener una conversación con nuestros semejantes en un momento, y nada, sin embargo, más difícil para un autor que el dar vida á los diálogos que compone.

***

Santo Tomás fué más preciso y un poco más intuitivo al aseverar que *aliqua imago dicitur esse pulchra si perfectè reprœsentet rem, quamvis turpem* (1), de cuya doctrina pudiera haberse educido el paradojismo de Brunetière cuando asegura que el arte implica inmoralidad porque lo que en él impera y atrae

---

(1) Se dice que una imagen es bella si representa perfectamente una cosa, aunque ésta sea fea (ó torpe). *Summa theologica*, I pris, quæst. 39, art. 8. - He intercalado en el paréntesis la versión *torpe*, porque acaso de la interpretación falsa de esta palabra se hayan originado todas las disputas sobre las relaciones del arte y de la moralidad. Acaso á ella debamos un sinnúmero de libros luminosos y razonados, como *L'art et la moral*, de Brunetière, para no citar más que uno. Ahora el problema á resolver sería qué sentido quiso darle Santo Tomás: si su sentido literal de cosa torpe, deshonesta, baja, animal—y entonces tenemos á *Divus Thomas* partidario de la radical y estricta separación del arte y de la moralidad, del deslinde de sus dominios y de lo que todo hombre sensato debe defender—, cuando asegura que *una imagen es* BELLA *si representa* PERFECTAMENTE *una cosa, aunque ésta sea* TORPE. O bien quiso dar al adjetivo *turpem* el sentido translaticio de feo, y entonces la cuestión se limita á los campos del arte; se hace la justificación del naturalismo, realismo, verismo ó como quiera llamarse (si aun hay más vagas palabras para esculpir esta precisa idea), tanto en Pintura como en Literatura, aplicando á ambas el dictado de *artes de imitación;* y, finalmente, se reconoce al Doctor Angélico como propagandista del realismo artístico. De cualquier modo, el corto texto es decisivo é ingente, porque sienta las bases de dos doctrinas artísticas á cual más discutidas.

es la seducción de la forma, teoría acaso defensible y la más discreta de cuantas se han maquinado sobre los derechos de la moralidad en el arte. Mas el Doctor Angélico se limita en hermosa frase á notar un hecho—sin explicar su porqué—, hecho, en verdad, definitivo y que supone una gran inquietud espiritual y una gran intuición mental en quien por vez primera lo sacó á la plaza pública y lo mostró á los hombres embobados. Pero la forma interrogativa en que el autor de la *Retórica* presentó el hecho es un claro indicio de que faltaba algo por escrutar, de que á los hombres del porvenir se les reservaba la tarea de descifrar el sentido de esta imponente y poética interrogación, majestuosa y atractiva como posante matrona. Y nadie se preocupaba de interrogar á esta Esfinge. Los más se contentaban con vulgaridades y vaguedades del calibre de las del Padre Arteaga, según el cual «la (belleza) de las artes—escribe—consiste en la conformidad de la copia que imita con el original imitado» (1). «Por tanto—añade—, examinando los efectos más que las causas, yo entiendo por bello, en las artes de imitación, no precisa é individualmente lo que es tal en la naturaleza, sino lo que, representado por ellas, es capaz de excitar, más ó menos vivamente, la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone.» Esto es tan vago é impreciso, que con ello no salen gananciosos ni el naturalismo ni el idealismo; puesto que la naturaleza debe ser imitada, según Arteaga, pero no *confor-*

---

(1) *La belleza ideal como objeto de las artes de imitación*, III, 55. (Edición de *La España Editorial*.)

me á lo que ella es, sino conforme al carácter que pueda excitar una imagen subjetiva más agradable; y al mismo tiempo esta imagen debe ser un reflejo de la natural imagen. Con tales confusiones, tal indecisión de criterio, tal insolidez de juicio—que no es lo bastante certero para declararse ni por el idealismo ni por el naturalismo—, ¿hay aún quien crea en el genio de este bendito señor (1), si no es ese extraordinario Menéndez Pelayo, obsesionado por su idea de la ciencia española; en la cual yo, sin embargo, creo, pero no como representada en su parte estética por el Padre Arteaga? ¿Cómo es posible asegurar que tiene *adivinaciones de lo futuro* y que su libro «nos pone delante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant» (2), cuando no es capaz de resolverse á ser franco y concluyente en cuestión tan capital? La flaqueza y flojedad de esta argumentación aparece bien visible cuando se continúa leyendo y se ven estas palabras: «Así es y debe ser indiferente para el

---

(1) Oigamos á Sánchez de Castro: «La obra de Arteaga no vale menos, ciertamente, que cualquiera otra sobre materias estéticas; es tan mala como todas ó todas tan malas como ella. Pero en sí misma considerada, no nos explicamos su reimpresión. Arteaga escribe una especie de preceptiva general fundada en principios sensistas ó sensualistas, pues se desembaraza de las causas, como queda dicho, y cita con elogio á Locke y á Condillac y tiene por genio al autor de las *Cartas persas*.» *(La Gracia: apuntes para una Filosofía del Arte*, parte 2.ª, cap I, § I, 71, pág. 110, nota.) Sin suscribir todas estas afirmaciones, la última por ejemplo, me parece curioso el juicio que al estético Sánchez de Castro merece el P. Arteaga.

(2) *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, vol I.

artista que el original sea un Narciso ó un Tersites, la diosa Venus ó la vieja Canidia, con tal que logre el fin de hacer admirar su imitación y de reproducir por medio de ella en quien la mira efectos análogos á los que produciría la presencia misma del original. Consiguiente á este mismo principio, yo entiendo por feo, no lo que se juzga tal en los objetos, sino lo que, imitado por las artes, no es capaz de producir la ilusión y el deleite á que cada una aspira» (1). Pero ¡esto es enloquecedoramente regocijado y risible! ¿Cómo la vieja Canidia había de producir con su presencia efectos análogos á los de la diosa Venus? ¿Y qué efectos podría producir sino de asco, disgusto y animadversión? Entonces, ¿por qué no se habla francamente y se asegura que lo que produce cualquier efecto admirativo y artístico es *la mano del hombre?* Sí, la mano del hombre, y volvemos á la cuestión del principio. Sin la mano del hombre, la vieja Canidia sería siempre objeto de execración, y el repulsivo Tersites igualmente. Pero no confundamos y aseguremos con la señora Pardo Bazán que se admiran cacharros y calderos cuando el artista es un Teniers. Ni Teniers ni el más grande maestro de las artes podrían hacer que la vieja Canidia no fuese repugnante sin lo que Sánchez de Castro llamaría *la gracia*, sin lo que yo llamo la humanidad divinizada, ó la divinidad encarnada en lo humano, sin el *quid divinum quod est in omni humano.*

Sí; la gracia, que hace á Dios sensible al corazón, como decía Pascal, hace al hombre sensible á la

(1) *Ibídem*, 56.

Naturaleza. Dios transmite su divinidad al hombre; el hombre transmite su humanidad á la Naturaleza, y ésta, al humanizarse, consiguientemente se diviniza. Sánchez de Castro, ese genio de la estética, *el primer estético español (il faut le répéter souvent*, y en francés, aunque sea malo, para que se entere el universo mundo, que sólo lee bien la lengua de Flaubert), Sánchez de Castro, pues, LE PREMIER ESTHÉTIQUE ESPAGNOL, guarda, avaro, los tesoros de la Gracia para el hombre; yo los traspaso de éste, dadivosamente, á la Naturaleza. El hombre es el que lo dignifica todo, el que todo lo engrandece; y esto porque quiere ser, *más que humano, extraterrestre, ultramundial, divino.* La fiebre de lo Desconocido, la calentura del Misterio, la sed de Infinito: he aquí el origen, no sólo de todas las artes, sino de todo lo grande que hace el hombre. Hasta el acto sexual, lo más animal de su naturaleza, es aquello en que, por una extraña antinomia, pone más de espíritu divino. El acto sexual es, en efecto, un *tanteo entre lo infinito;* tanteo grosero que indudablemente no sacia nuestra sed, pero tanteo sincero. Es un conato de elevación hacia lo suprasensible, que coloca al hombre en un nivel superior á su esfera y á los animales en un nivel equidistante al del hombre (1). Claro es que

---

(1) Santo Tomás entrevió algo de esto cuando escribía un artículo titulado: *Si la concupiscencia es infinita*; *Utium concupiscentia sit infinita. (Summa Theologica, Primæ Secundæ Partis*, vol. I, quœstio XXX, art. IV, p. 312. Venecia, 1778.) Y aunque se resolvía por la negativa, lo hacía movido de sutiles retorcimientos escolásticos. La concupiscencia, decía, no es infinita, porque el objeto de la concupiscencia es el *bien*, que tiene carácter de

yo considero como tipo perfecto del hombre aquel en quien la *voluntad de vivir* (*Villen zum leben*, hablando en términos schopenhauerianos) ha muerto.

Ahora bien: siendo el hombre de por sí un animal metafísico, lo cual quiere decir *superior á sí mismo*, desea contemplar una imagen suya que satisfaga su proto ó arque tipo, su *ideal* (1). Para ello se dirige al arte, y, sin incurrir en ningún paralogis-

---

fin, y quien se dirige á lo Infinito excluye el fin. (*Vol. Quartum sic proceditur. Videtur quod concupiscentia non sit infinita. Objectum enim concupiscentiæ est* BONUM, *quod habet rationem finis: Qui autem bonit infinitum, excludit finem, sit dicitur. in 2. Met.* (text. 8, t. 3.) Pero yo argumento *ad hominem, id est, Adversarum lacessens argumentis ipsius* (vid. Urraburu, *Compendium Philosophiæ Scholasticæ*, vol. I, *Logica,* disp. 3.ª, cap. V, artículo 1.°, p. 126), y digo: Según eso, pues, ¿cómo la concupiscencia no-natural (pues él mismo desdobla después la concupiscencia en natural y no-natural: *duplex est concupiscentia:* UNA *naturalis et* ALIA *non naturalis*) puede excluir el fin del bien, si, según él mismo afirma, el que desea riquezas puede no desearlas con algún fin, sino simplemente desear ser rico en cuanto le sea posible? ¿Acaso el desear ser rico no es perseguir un fin, aunque inmanente? Por otra parte, él mismo parece desdecirse cuando nota: *Naturalis guidem concupiscentia non potest esse infinita in actu.* (La concupiscencia natural no puede ser infinita en acto.) Pero es precisamente el ser infinita *in potentia,* en potencia, en deseo, lo que la dignifica. *Desiderium autem*, añadiría yo en latín macarrónico y doctorangelicense, *est gradus ad finem.*—Y dejemos este asunto, no vayamos á meternos en un discurso sobre las pasiones del ánimo, digno de Spinoza.

(1) ¿Entrevería algo de esto Juan Pablo Richter cuando escribía que *la más torpe copia de la realidad proporciona algún placer*, «en parte porque es instructiva, en parte PORQUE EL HOMBRE GUSTA DE VER SU CONDICIÓN RETRATADA EN UN PAPEL Y TRANSPORTADA DE LA CONFUSA PROXIMIDAD DE LA PERSONALIDAD Á LA MAYOR DISTANCIA DE LA MÁS CLARA OBJETIVIDAD»? (Introducción á la *Estética,* I, § 3.) La idea está un poco indeterminada, pero es exacta.

mo, puede asegurarse que éste encuentra su origen y su fin en sí mismo. No andaba, pues, tan descaminado Oscar Wilde cuando afirmaba que «no es el Arte el que imita á la Naturaleza, sino ésta al Arte». Pero expresaba mal su idea. Lo exacto es que el Arte se apoya en la Naturaleza para ascender al ideal. En la mala interpretación de ésta radica el error de casi todos los estéticos, que sustentan la singular y fea teoría de que el Arte imita á la Naturaleza desinteresadamente, por el insípido gusto de ver reproducida su imagen. Según eso, Zola presenta sus inmundos tipos y los pintores flamencos sus zafios personajes por el placer de verlos reproducidos en toda su abrumadora fealdad—que esto implican las frases en su estado natural ó en su imagen perfecta. ¡Donosísima hipótesis!—; aceptada la cual se comprende que haya que salir del paso con párrafos tan enrevesados é insulsos como éste del mismo Padre Arteaga: «El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos *análogos á los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos*, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite» (1)... *Mais, c'est charmant!* ¿Cómo es posible excitar por medio del deleite, ó sacar deleite de cosas que son, por su misma naturaleza, diametralmente opuestas á todo deleite? Esto es lo que no saben ni sabrán nunca descifrar los estéticos; esto es lo que no puede resolverse con salidas fáciles ó vulgaridades recibidas.

***

(1) Obra citada, I, 26.

Después de laboriosas reflexiones, yo he llegado á esta solución, que creo satisfactoria: el hombre se regocija en sus propias obras—en cuanto que son obras de arte—por el placer de superar á la Naturaleza. Imitarla es el medio para conseguir el fin: superarla.—Así se explica el encanto de la novela realista y su virtud de engendrar sueños—porque el hombre quiere ir de lo real á lo ideal, haciendo que brote la espuma de lo gaseoso *(ideal)* del fermento de lo vegetal *(real)* (1); así se explica que en pleno campo asturiano se recuerde la *Pastoral* de Beethoven; así se explica que ciertos paisajes emocionen singularmente, no porque sean superiores á los que hemos visto en las obras de arte, sino porque nos sugieren el recuerdo de aquellos que á su vez tienen la facultad de despertar representaciones (2); pues todo arte es tanto más grande cuanto mayor cantidad de representación supone; y por eso la Literatura, que es intrínsecamente la más incompleta, las resume á todas en cuanto que, como menos directamente imitativa, es tanto más intensamente representativa; y por eso mismo le es superior la Música, que ya no hace más que representar cada vez más confusamente cosas más inconcretas, y por

---

(1) Decía Carlyle en *Past and Present,* lib. II, cap. IV: «*The Ideal has always to grow in the Real and to seek out its bed and board there, often in a very sorry way.*»

(2) Así se explica que algunos de los más ardientes artistas, los Goncourt, por ejemplo, que fueron con Flaubert los representantes del tipo elevado, hablen de sus impresiones de arte al contemplar un paisaje natural muy hermoso y no tengan elogio más grande á tributarle que el de decir: *¡Qué bello!... ¡Es un Lorena, un Veronés!...*

lo tanto menos susceptibles de ser realizadas en la Naturaleza;—estando muy por bajo de estas artes las plásticas, preferentemente la Escultura, que ya apenas es arte, en mi sentir.

Bueno es, cuando se trata de amores y dolores y desengaños de la vida, exclamar melancólicamente como Alfredo de Musset, en *La Nuit d'Août:*

> L'homme n'a su trouver de science qui dure
> que de marcher foujours et toujours oublier.

Mas cuando se encuentra uno ante problemas estéticos de orden superior, tal actitud, á más de ser estúpida y grotesca, es infundada, irracional y absurda. El hombre ha encontrado en la estética, como en toda otra ciencia establecida, un montón de reglas y leyes inmutables ó evolutivas, que cualquiera persona de sentido común acata. No hay más que los dementados que las rechacen. Los críticos agnósticos salen diciendo: «De gustos no hay nada escrito...» Olvidan que «hay gustos que merecen palos» y que ya Kant resolvió con entereza lógica la antinomia al parecer existente entre ambas afirmaciones; y es claro que, como dijo muy enérgicamente *Clarín*, de proclamar la verdad absoluta de lo que se quiere deducir del primer aforismo popular, no hay crítica ni estética posibles (1). «Con este sistema, añadía, se puede dejar contentos á muchos; pero se niega por completo el fundamento racional de la crítica. «Es cuestión de gusto.» Sí, señores, justamente eso: cuestión de gusto. Pero la diferencia está

---

(1) *Ensayos y Revistas*, páginas 250 y 251.

en que unos lo tienen y otros no lo tienen. «Eso es querer imponerse.» Pues es claro: es querer imponer racionalmente lo que se tiene por verdadero. Cuando un filósofo expone su idea, que juzga verdadera y cierta, se sobre entiende que su pretensión es ésta: «Los que quieran pensar bien, deben pensar como yo.» ¿Es que quiere imponerse? No. Lo absurdo sería decir: «Yo pienso así, pero es porque quiero; lo que yo digo es verdad... para mí. Ustedes pueden pensar lo contrario...; y también será verdad.» O sobra la crítica, ó la crítica no puede hacer consistir su modestia en dar como una preocupación individual, aprensión subjetiva, las afirmaciones que le dictan el juicio y el gusto.»

«Es notable — dice á este propósito William Knight, estético inglés (*The philosophy of the beautiful*, I; Prefacio)—que algunos de los más ardientes sostenedores de una doctrina intuicional ó *á priori* en el conocimiento y en la Moral adoptan respecto de lo Bello una actitud agnóstica de espíritu. Entre los idealistas contemporáneos hay filósofos de renombre que piensan que podemos obtener ninguna conclusión satisfactoria en el campo de la Estética. Aluden á la discordia de las escuelas, á sus teorías rivales, á la vaguedad del argumento: un *máximum* de debate con un *mínimum* de resultado.» Sí; tiene razón Mr. Knight. Y hasta yo diría más: que hay por ahí cada anticlerical de tres al cuarto en la estética como en la política. Los anticlericales y heterodoxos de la estética son aquellos pobres hombres que creen con fe ciega en la Economía Política, y en la Estadística, y en otras ciencias afines, y en cuanto

llegan á la Estética, sonríen como hombres que están en el secreto, como arúspices desengañados, como Cicerón se sonreía guasonamente cuando en la calle se tropezaba con algún colega suyo del gremio de los augures. Así estos pequeños Cicerones pululan aquí, lo mismo que en Inglaterra. Conózcolos yo que creen con fe ciega en el catastro y no son capaces de ponerse serios cuando se trata de discutir la poesía lírica... ¡Ah, también por Inglaterra se ríen de los críticos dogmáticos; la tierra de John Bull, tierra de hombres serios, está poblada, nos asegura Míster Knight, de escépticos de tres al cuarto, que, al hablar de estética, le miran á uno por encima del hombro con desdén y se sonríen burlonamente, como diciendo: ¡Bobalicón!; y tiene entusiasmo por el arte y cree en esto ó en lo otro ó en lo de más allá con fe ciega!; y nos tiene lástima, pensando que eso de la estética y de las reglas fijas para el arte era cosa que les llenaba de júbilo, cuando aspiraban á la filosofía, antes de graduarse *(in his under graduate days)*.

Ahora ya se han arrepentido de ser tan cándidos, y dicen con el poeta á la última moda de Londres, con el poeta Omar Khayyam, poeta persa traducido por Martínez Sierra en la revista *Renacimiento;* dicen, pues, con el poeta persa, traducido al inglés:

> Myself when young did eagerly frequent,
> Doctor and Saint, and heard great argument
> about it and about; but evermore
> came out by the same door where in I went.

«Sin embargo, añade por su cuenta el propio William Knight, el estudio de la Historia, así como el de la Filosofía, demuestra que esta actitud agnós-

tica de lo Bello es tan completamente irracional como la actitud dogmática del doctrinario. Hay, como todos saben, modalidades de espíritu en que no se requiere una teoría de lo Bello; pero en estas modalidades no erigimos una teoría de lo Verdadero ó de lo Bueno.» (*Obra citada*, pág. VIII.) Tan cierto es de todas las cosas lo que San Agustín decía del Tiempo: *¿Qué es? Si no me lo preguntáis, lo sé; si me lo preguntáis, no lo sé.* Nuestra aprehensión de estas cosas puede ser para adaptar una frase de Platón, *algo más obscuro que el conocimiento y algo más luminoso que la ignorancia*, y podemos con prudencia preferir una visión crepuscular de las cosas si nuestros ojos no están especialmente adaptados para una visión directa del Sol. (Pág. IX de la misma obra.)

Contra las tentativas de los agnósticos opongamos siempre nuestro veto formal, con estos principios inconcusos y universales, sin temor ni rubor de que los llamen tópicos y lugares comunes los que no entienden su grandeza y sólo quieren usar conceptos retorcidos y frases dislocadas: cualquier epítome de estética los formula; pero son tan grandes, tan puros, tan humanos y tan universales, que siempre será bueno repetirlos y enunciarlos. La belleza es la aspiración suprema de la sensibilidad, y el gusto es la facultad de juzgar de la belleza. La belleza es la propiedad que tienen las cosas de agradarnos; se llama objeto bello el que nos causa un efecto agradable. El sentimiento de lo bello es muy complejo; la esencia de la belleza no es lo verdadero, porque la verdad es objeto de la inteligencia, y aunque se ha

dicho que lo bello es el resplandor de lo verdadero, esta definición es muy discutible; la belleza no es bondad, porque ésta es objeto de la voluntad, ni la utilidad, porque ésta no sale de la esfera sensible. El gusto es espontáneo (el que siente la belleza ideal) y reflejo (que percibe y juzga la belleza ideal). Para formar y perfeccionar el gusto debe estudiarse la Naturaleza, el espíritu humano y los modelos de belleza.

***

En efecto, todos los tratadistas de estética, aun los más adversos en doctrinas y conclusiones, parecen estar concordes en reconocer que el Arte embellece á los monstruos y que por él se dulcifican las asperezas de la realidad aun cuando la copia servilmente. Esto, que siempre parecerá un poco abstruso y enigmático á los ojos superficiales, tiene su explicación consiguiente y hasta más clara de lo que pudiera creerse. Vamos á ver cómo salimos del atasco.—Estoy seguro (y lo he repetido en distintas ocasiones) que el novelista debe ser, como el poeta lírico, un descontento, un insatisfecho del mundo real, un atormentado como Ixión y las Danaides, para hablar el lenguaje mitológico de Schopenhauer, un hombre «que está disgustado—según la gráfica frase de Levêque, el gran estético francés—de todo lo que ve á su alrededor en la naturaleza y en la historia» (1). En este supuesto, y considerando á Flaubert (y no creo que nadie me desmienta) como cifra y espejo del perfecto

(1) *La science du beau*, 3.ª parte, cap. VI.

novelista del realismo, convendremos en que el solitario de Croiset era un descontento, un amargado, un lírico, en fin. Y así es efectivamente: él mismo confesaba á sus amigos que cuando estaba escribiendo *Madame Bovary*, sentía á menudo bascas interiores, vómitos morales; y que deseando descansar de tanta suciedad, de tanta miseria espiritual, de tanta tristeza contemporánea como tenía que remover al hacer el análisis de un alma de señora casada común en la mesocracia francesa á mediados del siglo—y aun de todos los países por aquella época (1)—, soñaba con escribir *Salammbó*, resurrección de épocas pasadas, que se representaba como un muro magnífico de jaspe y de pedrería...

Ahora bien: ¿podremos deducir de aquí lógicamente que Flaubert consideraba á madame Bovary como una inmundicia lo mismo en la realidad que en el arte? No; si hubiera pensado tal, no se hubiera puesto jamás á la tarea. Si estaba disgustado al escribir la obra que hoy reputamos su obra maestra y el producto más completo que dió su época, es por su innata afición á lo aristocrático, á lo nítido, á lo esmerado, á lo superior, á lo pulquérrimo—tanto en el orden artístico como en el orden moral—; y si al salir de aquel pozo negro sentía la necesidad de ablucionarse, de purificarse, de bañarse en otras aguas menos ensuciadas de detritus sociales— era en este

---

(1) Como lo vinieron á demostrar Eça de Quiroz en Portugal, con *O Primo Bazilio*, y Leopoldo Alas en España, con *La Regenta*, que no son copias ni mucho menos de *Madame Bovary*, como se apresuraron á vocear los maledicentes, sino tanteos en el mismo sentido, pulsaciones de un organismo análogo.

momento semejante al jornalero del alcantarillado de las grandes poblaciones que, en terminando su cotidiana tarea, siente urgentes ansias de pasar unas horas de asueto en ocupación algo más limpia; y puliéndose, mudándose de ropa, lavándose, repeinándose, se dirige á un teatro á gozar de las delicias de un melodrama que satisface su sensibilidad de hombre plebeyo (1).

Siendo esto así, es indudable que Flaubert pensó, con su agudo instinto, que su madame Bovary, tan imperfecta, y por lo mismo tan humana (2) en la realidad, estaba redimida (3) por el poder del Arte creador (4). El Arte es acaso una nueva redención del mundo, una curación de las llagas morales gracias á su bálsamo purificador.

Bien infortunado y lúgubre y lastimable debe ser—y yo entono un responso de compasión por su pobre ánima—aquel hombre que sienta más el arte (y que lo sienta en el sentido ¡tan propio! que tiene la palabra francesa *sentir*, en ocasiones, como *oler;*

---

(1) Cuando acabó *Madame Bovary*, Flaubert dijo á sus amigos: «Me habéis operado el cáncer lírico: mucho me ha dolido; mas ya era hora de extirparlo.»

(2) Tan humana... que hoy estamos seguros de que existió una Emma Bovary, de la cual es copia exacta la del maestro. Así se ha demostrado con documentos fidedignos, que se pueden leer en el *Mercure de France* (1905).

(3) Con lo que volvemos á encontrarnos en el eje capital de las afirmaciones estéticas de Schopenhauer: el Arte es la suprema liberación.

(4) Mejor fuera decir criador en el caso de la novela naturalista y documental, pues que en ella, evidentemente, no se saca algo de la nada: *educere aliquid ex nihilo*; acepción etimológica de la palabra crear.

sí, que lo huela, que lo olfatee, que aspire su aroma por medio de una olfación á la vez dolorosa y conmovedora) en los discreteos de las comedias de Alarcón, que con ciertos encantadores párrafos de las novelas de Palacio Valdés ó de doña Emilia Pardo Bazán, tan impregnados de velada (y por lo mismo, más intensa) emoción, de contenido impulso elegíaco, de movimiento, de llanto *(motus flendi*, diré mejor en latín) tan poblados de alucinantes visiones realistas, tan *plasmantes* de la placidez provinciana y la idílica espiritualidad de los amantes sencillos.

***

Así ha venido á ser la novela la forma artística en que mejor encaja la expresión má exacta de todos nuestros estados de alma. Ha venido á ser á la vez la que gradúa la temperatura y la que da el tono á nuestra sociedad: el barómetro y el diapasón. El novelista grande es hoy á la vez el médico de cabecera de sus contemporáneos, el que hace el diagnóstico de todas sus dolencias; y el músico que la encanta con sus melodías para hacerle olvidar el escozor de las heridas y la purulencia de las llagas...

En ciertas novelas he visto mejor expresado un estado de alma estudiado en un personaje determinado, y que, al hacerse colectivo, adquiere valor universal:—mejor que en muchas poesías de estrepitoso concento lírico... Por ejemplo: el tedio de nuestro siglo, la desesperación inmensa, la pesadumbre de haber nacido, el fastidio cósmico que nos ahoga, en fin, nunca lo he visto tan maravillosamente expresa-

do como en unas páginas de la admirable novelista italiana Gracia Deledda. Nunca por medio de la manifestación de estados de alma particulares se ha llegado á dar una tan intensa sensación de algo universal que á todos nos interesa. Es toda nuestra época, es todo el secreto de nuestra existencia gastada, lo que se contiene en estas líneas que plasman una escena al parecer trivial y frecuente. Dejaos vencer por el encanto realista y humano que emana de estos párrafos descriptivos: y perdonadme la extensión de la cita en gracia á su belleza. «Después de comer, marido y mujer salían juntos del brazo —escribe la genial mujer italiana (1) (¡qué vergüenza para los hombres barbados y sesudos! ¡pensar que una débil mujer, como ellos la llaman, vendría un día á revelarles secretos que ellos no han podido penetrar y ni siquiera han atisbado tal vez!—como dos tranquilos burgueses, marchando á matar el fastidio de su existencia al café Aragno ó á la plaza Colonna, ó más frecuentemente por los paseos que rodean la plaza de la Estación. En Gambrinus y Morteo, las mesitas estaban rodeadas de gente que parecía muy alegre; un gentío inmenso apretábase en las alamedas iluminadas por la luz eléctrica y la luna, é innumerables carruajes atravesaban la gran plaza, blanca, en la cual los carriles de los tranvías brillaban como hilos de agua. Después de los largos silencios y soledades del Po, parecíale á Regina un

---

(1) *Nostalgia*, segunda parte, III, páginas 146, 147, 148 y 149. (Traducción española, Miguel Domenge Mir, en la Biblioteca *Literatura y Arte*; Henrich y Compañía: Barcelona, 1905.)

sueño encontrarse entre aquel gentío, en medio del esplendor frío y penetrante de las lámparas eléctricas, ocultas como lunas chiquitas tras las encinas. De los cafés brotaban haces de luz; el mármol de las mesas tenía reflejos lívidos; bajo los árboles iluminados por la luna, se extendían sombras y penumbras extrañas. La gente pasaba y miraba dentro del café, curiosa de ver tanta gente reflejada y multiplicada por los espejos. De cuando en cuando saltaba en el fondo lleno de humo de Morteo la figura ligera y chillona de una *coupletista*, cuyos maullidos se confundían con la queja melancólica de los violines y el murmullo de la gente. Millares de rostros burlones, pero no obstante animados de un deseo impulsivo y brutal, miraban á la *coupletista*. Sin saber por qué, Regina sentía un placer extraño en contemplar la gente, los rostros pálidos, los trajes claros de las mujeres, las caras de los hombres que miraban á la *coupletista*, los brazos desdichados de aquella desdichada criatura. Una noche vió entre la muchedumbre una muchacha vestida de verde, con sus espesos cabellos caídos sobre sus delgadas espaldas; el vestido corto dejaba ver dos piernas flacas y dos pies enormes calzados con zapatos amarillos. A Regina le hizo el efecto de un pájaro acuático, y bajo aquellos árboles, que parecían quemados y ennegrecidos por el calor de millares de ardientes alientos, pensó repentinamente en su gran río, en sus blancos álamos—cirios encendidos por la luna—, en el margen del río atravesando como un diámetro el círculo inmenso de la llanura; pero se maravilló de no sentir la tristeza y nostalgia de tiempos atrás. Antonio pro-

ponía sentarse en el café, pero ella prefería meterse entre aquel gentío, llegando hasta la calle de Valturno, donde las voces de los vendedores y vendedoras de sandías se entrecruzaban, se perseguían, se contestaban enfadadas cual cacareo de gallo.—¡Aquí, aquí, señorito, aquí! A la luz de las velas temblorosas, sobre las mesas negras y húmedas, las sandías hechas pedazos, rojas, exhalaban un olor fresco y agradable. Chiquillos, obreros, algún estudiantillo, alguna mujer del pueblo, ante las luces temblorosas, hundían sus caras en la roja pulpa de las tajadas de sandía.—¡Aquí, aquí, señorito! ¡Mire qué hermosura! ¡Son dulces como la miel! ¿Quiere usted probarla, señorita? En una esquina de la alameda, delante de una pequeña caseta, un vendedor ambulante miraba con lástima los puestos de sandías y la gente que los rodeaba; y en sus ojos claros y en su boca torcida se dibujaba una sonrisa de superioridad irónica; pero al ver que alguien se paraba á mirar su tiendecita, se volvía solícito, y con aire solemne decía: —¿Qué se le ofrece, señora? De la roja trompa de un fonógrafo ambulante salía una música extraña, ronca, una carcajada metálica y rabiosa, lejana á veces, á veces próxima, que venía de una desconocida profundidad y expresaba una falsa alegría, un grito de miseria, de dolor, de pecado, de piedad y de tristeza; voz burlona é implorante, é inconsciente, supremamente melancólica. Aquella voz parecía á Regina la voz de toda aquella muchedumbre que la rodeaba. La voz de la joven cortesana pálida, de cabellos rojos y gran sombrero negro, sentada sola y pensativa ante una mesita de Morteo; la voz de la

chiquilla, que parecía un pájaro acuático, de la *coupletista* hambrienta, de la mujerona que vendía sandías, del viejo de camisa color de rosa y ojos brillantes, del caballero de gruesos labios y mirada lúbrica, del gordinflón melancólico, de la señora que levanta su roja falda hasta enseñar media pierna, de la nodriza de perfil judío, del chiquillo amarillucho que sostiene entre sus brazos, de la mujercita vestida de negro, con el velo volando, corriendo tras de un tranvía, de la pareja de imbéciles amantes apoyados románticamente en las verjas del jardín...—¡Y mi voz, y la voz de Antonio!—pensaba Regina. Y sentía, á veces, salir del fondo de su alma su antipatía por la muchedumbre; antipatía endulzada por un sentimiento de piedad. Al volver á pasar, miraba compasivamente al vendedor ambulante, á la mujerona, al gordinflón melancólico, á la nodriza, á la mujercita del vestido rojo; pero sobre todo, á la *coupletista* delgada, que tal vez tenía hambre, y á la cortesana de cara pensativa y casi pura. Pareciéndola que Antonio la miraba con cierto interés, pensaba: —¡Quizás se han conocido en otro tiempo!—pero no sentía rencor alguno. Sólo sentía una grande, suprema compasión por la mujer caída, por Antonio, por ella misma, por todos los inconscientes, por todos los ricos y por todos los miserables, por toda la tristeza y aburrimiento humanos. Algunas veces, marido y mujer se sentaban en un banco en el fondo de un paseo, en lo obscuro, y mientras el joven parecía dominado por un sentimiento de melancolía y cansancio, los ojos de ella seguían, hechizados por una pesadilla, los grandes ojos verdes y rojos de los tran-

vías, las carreras de los coches de los periódicos que transportaban á la estación su carga de chismografías y glorias, el vaivén de la gente, las sombras de los árboles, las nubes que subían por el fondo plateado del horizonte. La luna, blanca y tierna, miraba desde el cielo; alrededor vibraba la música de bandurrias y violines; oíase el sonido de una campana vecina, el ruido de una trompa lejana.—¡Por todas partes, músicas!—observó una noche Regina—. Parece que todo el mundo está de fiesta, que todo el mundo está alegre. Y en cambio, según tú, el mundo es triste—dijo Antonio algo irónicamente—. No; es bastante peor; es miserable, y siento por todos una profunda piedad.»



Defendiendo á la novela contra los ataques que un poeta lírico la dirigió, Leopoldo Alas decía: «No con menos valor que el ilustre Suero de Quiñones en el paso honroso del Órbigo, ni con menos fuerzas para el arduo empeño, D. Gaspar se atraviesa en la corriente del *extraviado naturalismo para salir al encuentro de ciertas aseveraciones admitidas como artículo de fe por el vulgo literario*. No cabe duda, aunque nos pese, que el Sr. Núñez de Arce nos mete entre este vulgo á todos los que hemos sido ó somos más ó menos naturalistas; porque, después de achacar al naturalismo extraviado la culpa de esa aseveraciones, que él quiere atajar, añade: ... *no hay en parte alguna de Europa crítico ni novelista influídos por la nueva doctrina que no proclamen en tono dogmá-*

tico la inutilidad, la decadencia y la inevitable muerte de la poesía» (1). Pero, dejando á un lado estos ataques, no personales, pero sí inoportunos para nuestro objeto, vamos á resumir lo que *Clarín* dice de la novela como género artístico predominante en la sociedad moderna, que es muy exacto y elocuente, y que merece transcribirse por su importancia (teniendo en cuenta la época en que se dijo, sobre todo: 1888). Núñez de Arce escribía en su discurso resumen de los trabajos literarios del año 1887, que hizo como presidente que era de ese centro: «Si no temiera que me acusarais de exagerado, aun me atrevería á asegurar que los que más resisten la ola arrolladora del olvido son los poetas, los historiadores y los filósofos, ó lo que es lo mismo, la fantasía, la memoria y la facultad reflexiva del mundo. Las demás producciones de la inteligencia que *no corresponden á estos tres géneros superiores*, tienen mayor ó menor resonancia cuando aparecen, pero su duración en las sociedades humanas suele ser efímera, y pasan desvaneciéndose gradualmente... Permitidme que en apoyo de mi aserto... os recuerde *lo que acontece con la novela*, cuya existencia, semejante al relámpago, es, por lo común, tan luminosa como fugitiva.» Y *Clarín* contesta á esto muy á punto, rotunda y categóricamente, aunque entremezclando las burlas y las veras, como solía hacer, no sé si por negligencia ó por *pose* preparada (2). «Así como por mala interpretación de

(1) Folletos literarios: IV. *Mis plagios*; *un discurso de Núñez de Arce*, II, páginas 60 y 61. Madrid, 1888.

(2) «Antes de continuar, debo advertir — dice en este mismo tra-

un cántico hebreo se ha dicho que Josué paró el sol en su carrera, un milagro por el estilo, y más extraño, ha hecho el ingenio humano con la luz de muchos relámpagos de esos á que D. Gaspar se refiere; en efecto: mucho tiempo hace que relampaguean en el cielo del arte meteoros como el *Panchatantra*, el *Hitopadesa*, *Las Mil y una noches*, *Teágenes y Cariclea*, *Dafnis y Cloe*, *El Asno de oro*, *El Satiricón*, *La Tabla Redonda*, *Amadís de Gaula*, *El Decamerón*, *El Heptamerón*, *Don Quijote*, *El Buscón*, *Gil Blás*, *El Diablo Cojuelo*, *La Nueva Eloísa*, *Manon Lescaut*, *Pablo y Virginia*, *Atala*, *Nuestra Señora de París*, *Ivanhoe*, *El Titán*, *Guillermo Meister*, *Jacobo Ortis*, *Las almas muertas*, *David Copperfield*, *I Promessi Sposi*, *Rafael*... ¡qué sé yo cuántas maravillas más que no son de la semana pa-

---

bajo—que si el Sr. Núñez de Arce, leyendo esto, ó cualquier otro lector, creen improcedentes en tan grave debate ciertos giros y frases que empleo, no los tomen á mala parte, ni supongan en mí el atrevimiento de tratar en broma y con estilo familiar lo que el preopinante tan seriamente expuso y con tanta respetabilidad sustentó; yo también en el fondo de mi alma estoy tan serio como el primero, y en punto á guardar consideraciones y respeto, nada más puedo decir de lo dicho sin hacerme pesado; pero es el caso que la mala costumbre de haber sido gacetillero dificulta en mí, cuando no imposibilita, el empleo del estilo completamente noble; y las frases familiares, muy españolas y gráficas, pero al fin familiares, y ciertas formas alegres, de confianza, anti-académicas, por decirlo más claro, acuden á mi pluma sin que yo pueda evitarlo; y es más, no sé escribir de otro modo, y si lo intento, me hago extremadamente ridículo, y tan desmañado como gato con guantes; no se me ocurren más que lugares comunes, frases hechas, *clichés* de ideas, en mayor abundancia que á cualquiera que cultive este mètodo *dórico batueco*. Baste decir que en mi vida he sabido escribir una solicitud, ó llámese instancia.» (*Loco citato*, II, 58 y 59.)

sada. El Sr. Núñez de Arce no admite más que tres géneros de primera clase: poesía, historia, filosofía. Era más tolerante y expansivo el autor de cierto prefacio de un famoso drama chino, titulado *Pi-pa-ki*, el cual autor, en boca de un literato aprendiz, pone estas palabras: *Los más hermosos monumentos literarios de la literatura china son las obras de Cinang-tsö, antiguo filósofo; Khio-yuen, poeta; Sse-ma-thien, historiador; Wang-shi-fu, autor dramático; Tuefu, poeta; Shi-nai-ingan, novelista.*» Esto se escribía en en China en 1704; y el Sr. Núñez de Arce en España en 1887 no admite que los Shi-nai-ingan de por acá, que pueden llamarse Cer-van-tes, Bal-zac, Di-ckens, sean dignos de figurar en la lista de los Thsai-soe, ó sea escritores de primera clase de genio. Ya sé que el Sr. Núñez de Arce coloca á Cervantes aparte, pero eso no vale; novelista es, y el *Quijote* novela de cabo á rabo; como es novela *Las almas muertas*, aunque Gogol haya querido llamarla poema. Si de los novelistas se eliminan los mejores, los grandes, no sé por qué motivo, ¡vaya una gracia! Eso querrá decir que no se entiende que hay verdadera novela sino cuando ésta es mala ó mediana. Repito que eso no vale (1).

He aquí explicado por qué, siendo como es á la vez lírica y épica, la novela ha venido á ser como el sucedáneo de la poesía lírica, que quizá ha caído un poco en descrédito entre nuestros contemporáneos, aunque ahora vaya tomando vuelos nuevos é inesperados arranques. Ha venido á representar en nuestra

---

(1) *Obra citada*, IV, 82 y 83.

sociedad el mismo papel que en otras sociedades representó la lírica (1). En muchas ocasiones, avanzada ya la novela en su evolución realista-naturalista, ha venido á ser, no sólo sustituto digno, sino rival temible de la poesía lírica.

Revilla decía que la novela sustituye con ventaja á la poesía antigua; hoy yo puedo ir más allá, y afirmar que, en el estado actual de cosas, sustituye (y aun diría que aventaja, si alguno del gremio no se me irritara) á la poesía lírica en arrebato pasional, en fogosa y caldeada inspiración, en estro, en fin, tanto como en belleza de frase...

Y abordando más resueltamente la cuestión *central*, por decirlo así, que nos ocupa — la supremacía de la novela contemporánea sobre los otros géneros de arte que le disputan el terreno, añadía con mayor seriedad y alcance estético más universal y elevado: «¿Qué hay de más, así, en general, que la novela? La fantasía; pues si la fantasía, mediante la poesía, entra también en la división de los grandes géneros, ¿por qué no ha de poder entrar la novela, *que puede tener la utilidad de la historia y la hermosura de la poesía*? (2). Relegar la novela porque es compuesta de historia y de poesía, es injusto; porque la fantasía también interviene en los demás géneros, y, además, porque entonces habría que condenar la filosofía de la historia, que, si como ciencia especial y de muchas

---

(1) Reléanse á este propósito los hermosos conceptos, ya antes parcialmente citados, de Leopoldo Alas, en su contestación á Núñez de Arce. (*Folletos literarios,* IV.)

(2) Palabras definitivas y trascendentales que yo por mi cuenta anoto.

pretensiones anda hoy algo desacreditada, como tendencia, como forma de la historia misma y como obra del pensador positivista, que estudia en sociología como en todos los hechos, para encontrar sus leyes, ni está desacreditada, ni cabe que lo esté.» (*Loco citato*, 86 y 87.) He aquí los puntos principales de la polémica de *Clarín;* el eje de su argumentación no puede ser más férreo.

Quien no se muestre rendido á estas escuetas afirmaciones, relea páginas de novelas, aun de los novelistas menos líricos, v. gr., de Blasco Ibáñez, que en *Arroz y tartana* tiene algunas como las siguientes: «La alegría del campo, al verse libres de la mirada interrogante y severa de las mamás, convertíalas en niñas revoltosas; y á pesar de sus altos peinados, de sus faldas largas y ajustadas, correteaban enseñando sus lindos pies y aleteando con sus enaguas como una bandada de pájaros. Las mejillas se enrojecían, expeliendo en su dilatación la capa de polvos de arroz; los ojos brillaban; los empellones y las corridas impetuosas parecían enardecerlas, como muchachas que se embriagan con la violencia de sus juegos; y en las expansiones á que se entregaban, acariciándose los inflamados rostros, besándose ruidosamente, parecía notarse algo de desprecio por los hombres que iban detrás» (1). ¿No hay en este párrafo, al par que una sutil psicología (que hace inválida la aventurada afirmación de Altamira), lo que yo llamaría una *emanación humana*, un hálito de impregnaciones elegíaco-realistas que recorre la poesía de

(1) *Arroz y tartana*, V, 142.

estos últimos tiempos? Al leer estos renglones, ¿no
se diría que estamos leyendo una nueva *Canción de
las ingenuas?* (1). En efecto, hemos llegado á com-
prender la belleza de tal manera, que hoy día, entre
los más recientes poemas lírico-elegíacos y las pági-
nas de la bella novela realista apenas media otra
diferencia sino la de que en aquéllos la emoción
aparece destituída y exenta (como es razón que sea)
de toda circunstancia de lugar y tiempo. Antigua-
mente, los poetas tomaban por temas líricos con pre-
ferencia las divagaciones abstractas, los conceptos
categóricos, y rara vez se avenían á rasar su vuelo
sobre las claras realidades de su vida; hoy pensamos
que la elección de temas que pueden emocionarnos
todos los días no nos rebaja, sino que, por el con-
trario, nos ennoblece. Y así, no será aventurado afir-
mar que la novela realista nos ha hecho conocer la
belleza transeunte, este supremo género de belleza
poco ha catalogado; ni tampoco será aventurado sos-
tener que si hoy hacemos mejor poesía lírica, más
humana, más conmovedora, más inspirada que anta-
ño (la falsa inspiración de otros tiempos, sobre todo
antes del romanticismo no era más que un retori-
cismo fatuo y angustioso, aderezado de rimbom-
bantes nombres), es porque hemos leído muchas
novelas realistas (2). Las circunstancias poéticas

(1) Véanse las *Fêtes galantes*, de Verlaine.

(2) Así, ciertos poemas del exquisito Rodembach, del atormen-
tado Samain, del ingenuo Jammes, algunos de los más recientes
de nuestro inspirado poeta Antonio Machado, no pocos de Rubén
Darío y Amado Nervo, y casi todas las obras del catalán Carner,
joven gran poeta, casi desconocido, son ecos fieles del concepto de

á que todos hemos tenido ocasión de asistir en nuestra, por otra parte, melancólica vida, nos fornecen ahora de temas suficientemente líricos para ser tratados por la poesía y suficientemente humanos para ser transportados á la novela. Para este momento de la historia literaria, en que todo residuo de belleza convencional es ahuyentado como tentación satánica por los artistas de más valía, parece haber sido hecha la hermosa definición que del arte da Tolstoi en su libro *¿Qué es el arte?*, definición la más completa que conozco, la única hoy día admirable y al mismo tiempo la que algunos juzgarán perogrullesca, porque no se reviste de aparato retórico ni dialéctico y expresa la verdad escueta y lisamente. «Evocar en sí mismo, escribe el autor de *Resurrección*, un sentimiento que se ha experimentado, transmitirlo para que otros puedan experimentarlo, por medio de movimientos, de líneas, de colores, de sonidos ó de formas expresadas con palabras: esto es el arte. El arte es una actividad humana que consiste en que un hombre transmita á otros, conscientemente y por medio de signos convenidos, los sentimientos que él experimenta.»

Quien así no proceda, quien piense que Galdós no debe existir, porque él había nacido para Verlaine; quien, al juzgar las novelas de Blasco Ibáñez, se acuerde de *Sagesse* y diga que aquello es estilo y arte; quien estime que Rubén Darío no puede vivir sino á expensas de la sangre del asesinado Núñez de

---

belleza que nos impuso el realismo. Sería fácil apoyar estas afirmaciones con textos *ad hoc;* mas no es esta la ocasión.

Arce, ese es un desgraciado, indigno de otra cosa que no sea nuestra compasión más acendrada, y nunca merecerá el honor de ser un *creador de valores*, que es la dignidad del crítico, según Remy de Gourmont. Quien á tal gracia renuncie retírese á un dulce desierto ó á un callado convento de la Trapa, donde vivirá en santa paz, lejos de las canalladas críticas y de los disturbios profesionales.—Bien está, como genialidad y alarde de ingenio, crítica iconoclasta en el tono en que Barbey d'Aurevilly hizo la de Goethe; pero es palmario que el autor de *Las Diabólicas* conocía las decisivas palabras, antes citadas, del poeta de *Las elegías romanas*, y no concedía á sus genialidades sobre la molestísima personalidad del cargantísimo *gran pagano* más valor que el de un alarde y un derroche de gusto y de ingenio.

Para mejor dar á entender cómo la crítica negativa, ó, diríamos mejor, destructora, es sólo un bello juego artístico *(Kunst-spiegel)*, una cosa aparte, sin valor alguno en el balance de las ideas, un punto muerto en el cuerpo literario, voy á imponer el ejemplo, un poco inmodesto, de mí mismo. Yo considero, por ejemplo, á Goethe como el escritor más molesto que la creación ha conocido; algunas de sus obras me causan una especie de dolorosa picazón mental, teniendo todo esto su explicación en diferencias de temperamento. Por este orden, yo pudiera citar una ringlera de personalidades consagradas: el cargantísimo D'Annunzio, el insufrible Leconte de Lisle, el intolerable José María de Heredia. Y con eso, ¿quiero decir que, haciendo la crítica de todos éstos, cuando la ocasión se presente, yo tenga la desfachatez de

salir del paso con notaciones de esta especie? ¡No, y mil veces no!... El arte de Heredia, de Goethe, de D'Annunzio, de Leconte, de otros mil, es muy grande, y muy noble, y muy elevado, para que yo lo suprima con una impaciente *boutade*. Podré indicar que á mí, linfático, me disgustan y me dan cien patadas los sanguíneos; pero esto más relación tiene con la irritabilidad de mis nervios que con el concepto del arte. El arte está muy por encima del temperamento, y la linfa ó la bilis tienen poco que ver con la estética.

Han pasado los tiempos en que un problema de estética se resolvía con una frase injuriosa ó con un chiste,—como en tiempos de Voltaire un problema de metafísica se resolvía con un madrigal. Hoy un problema estético se trata de resolver con una afirmación ó negación, estéticas también. La crítica prosperará, y acaso no estén lejanos los tiempos en que pueda verse realizado el atrevido pero hermoso y consolador vaticinio de Anatolio France: «La crítica es la última en orden cronológico de todas las formas literarias; acabará quizá por absorberlas á todas. Conviene admirablemente á una sociedad muy civilizada, cuyos recuerdos son ricos y cuyas tradiciones son ya viejas. Es idónea particularmente á una humanidad curiosa, sabia y culta. Para prosperar, supone más cultura que la que exigen todas las demás formas literarias. Tuvo por creadores á Montaigne, á Saint Evremond, Bayle y Montesquieu. Procede á la vez de la filosofía y de la historia. Ha necesitado para desarrollarse una época de absoluta libertad intelectual. Reemplaza á la teología, y si se

busca al doctor universal, al Santo Tomás de Aquino del siglo XIX, ¿no hay que pensar en Sainte-Beuve?» Estas palabras son decisivas: la crítica debe ser un canto de vida y de esperanza.



Una marcada tendencia de la crítica de todos los tiempos es el impersonalismo. Este se manifiesta como historicismo en Taine. El célebre autor de la *Philosophie de l'art*, fluctuante, por una parte, entre el dogmatismo cerrado á que le atraía la contextura de su armazón mental, rígida como una línea recta y lógica como un entimema; por otra, la ondulante y flexible *pose* del impresionismo, adonde le llevaba la tendencia colorista que formó el subsuelo de su espíritu:—pensó en crear un método nuevo, que consistiese «en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como hechos y productos cuyos caracteres y causas han de determinarse». «La ciencia humana—añade en un pasaje de su obra más célebre—tiene simpatías por todas las formas de arte y por todas las escuelas, aun por aquellas que parecen más opuestas: las acepta como otras tantas manifestaciones del espíritu humano; juzga que, cuanto más numerosas y contrarias son, más á la perfección muestran las nuevas y variadas fases de ese espíritu. Ocurre con esto como con la botánica, que estudia con gran interés el naranjo y el laurel, el abeto y el abedul: es una especie de botánica aplicada, no á las plantas, sino á las obras humanas.» En ese camino le había precedido, por otra parte, el

nunca bien ensalzado Sainte-Beuve, que se llamaba á sí mismo naturalista de los espíritus, y que es el verdadero naturalista él, aunque muchos le nieguen este título y no le otorguen más que el de simple aficionado, «seducidos ó más bien opresos por las cortantes fórmulas del dogmatismo pseudo científico» (1).

Este método naturalista tiene de bueno, sobre todo, la ecuanimidad con que juzga las diversas doctrinas; pero esa impersonalidad de que alardeaban, y de la cual hacían una preciada conquista, no es tan apreciable como parece. Paso á paso los discípulos van cayendo en el dogmatismo; estamos otra vez ante los dómines; en vez de autorizarse con Hermosilla ó Nebrija, se autorizan con Bain ó con Maudsley, que, al fin y al cabo, tienen menos de literatura que aquéllos; esa es toda la diferencia. Del método naturalista se marcha *celeri gradu* al cientificismo, presentido y fundamentado por Guyau (2), continuado y preconizado por Lechalas (3) y sistematizado por Hennequin (4),

---

(1) G. Pellissier: *Etudes de littérature et de morale contemporaines*, 172.—Llevando á su término esta comparación tan oportuna, el culto crítico francés aun prosigue: «De Taine y de Sainte-Beuve, el verdadero filósofo no es Taine. Un lógico; he ahí á Taine: un arquitecto de silogismo, que cree someter el mundo y la vida á sus rígidas categorías. El verdadero filósofo es Sainte-Beuve, porque Sainte-Beuve fundía las fórmulas demasiado estrechas para acomodarse á la multiplicidad de los fenómenos sin cesar variables, porque ningún sistema obstruye su observación ni previene su juicio.»

(2) Véase *L'Art au point de vue sociologique* y *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (Hay ya traducciones españolas en la Biblioteca Científico-Filosófica.)

(3) Véase *Etudes esthétiques.*

(4) Véase *La critique scientifique.*

que va á parar directamente en los estudios psico-estéticos de Lombroso (1), Nordau (2) y Sergi (3).

Las capitales conclusiones de la escuela, Hennequin las expone en el *Análisis psicológico*, segunda parte de su libro, que subsigue al *Análisis estético* y antecede al *Análisis sociológico.* «Dada la obra de un artista — escribe el autor de *Les écrivains francisés*—, resumida en todas sus particularidades estéticas de forma y contenido, definir en términos de ciencias, es decir, exactos, las particularidades de la organización mental de este hombre.» Esto en cuanto al productor de la obra artística. Por lo que atañe al receptor de emoción, la crítica científica profesa un sincero subjetivismo, que no parece muy concorde con sus dogmas científicos. Así ha notado Hennequin, con verdadero acierto crítico, que un libro gustará, «no á causa de la verdad objetiva que expresa, sino en razón del número de personas cuya verdad subjetiva representa, cuyas ideas reproduce, cuya imaginación no contradice». Y en otro pasaje es aún más explícito, pues escribe que «una obra de arte no ejerce efecto estético sino sobre las personas cuyas particularidades mentales representan sus caracteres» (4). Exactísima apreciación, que merecería notables desarrollos.

La estética científica ya había sido vislumbrada

---

(1) Véase su *Genio y locura.*

(2) *Psicofisiología del genio y del talento* y *Degeneración.* (Biblioteca Científico-Filosófica.)

(3) *Leopardi á la luz de la ciencia.* (Hay traducción en la Biblioteca Sociológica Internacional.)

(4) *La critique scientifique*, II.

por un Spencer y un Ribot, que buscan los motivos psicológicos preferentemente; por otra parte, Villemain y Sainte-Beuve trataban también de emplear términos y métodos científicos; Guyau mejoraba muchas doctrinas de la crítica naturalista; De Sanctis, en Italia, procedía, al escribir la historia literaria, á la manera de un riguroso científico; pero el fundador de esta crítica fué, en realidad, Hennequin, porque tuvo el mérito de enseñar — dice el gran novelista y culto crítico moderno Eduardo Rod — «cómo es necesario hacer concordar, con las investigaciones históricas y biográficas, á las cuales todos se han atenido hasta ahora, investigaciones de orden más preciso, que están favorecidas por los progresos de la psico-fisiología» (1). Hennequin es el sistematizador, y, en su calidad de literato y artista, anima á los científicos á proseguir en su ruta; por eso se comprende que, poco después de haber escrito su obra el traductor de los *Cuentos grotescos*, un Sergi pueda, con iracundia y despecho, exclamar: «Desgraciadamente, los literatos simplistas son los que aun dominan en la educación pública, ignorantes destituídos de toda instrucción de carácter científico...»

La crítica científica parece que se ha aclimatado en el país donde nació. Así tenemos que en la actualidad el sumario de las lecciones que sobre estética científica da, en el Colegio de Estética de París, Eduardo Lauret, es el siguiente (2): «1.°, los prejuicios contra la ciencia; la ciencia, en sus principios

(1) *Nouvelles études sur le XIXème siècle*, 144.
(2) Véase á Gómez Carrillo: *El Modernismo*, pág. 28.

como en sus aplicaciones, no es incompatible con el arte; la obra estética de los sabios modernos Claudio Bernard, Pasteur, Berthelot; 2.º, los grandes inventos transforman la vida, la estructura armónica de las máquinas, lo sublime de las fábricas; 3.º, una teoría científica del arte; los colores y los sonidos; el gusto, el olfato y el tacto; ejemplos tomados de obras contemporáneas; 4.º, números, líneas y figuras, de Fidias á Rodin; 5.º, del mineral al hombre; la poesía de los cielos, estética del movimiento; y 6.º, la síntesis estética» (1)

***

Hay una deleitable y regocijada variedad de la alta crítica, y es lo que yo llamo la crítica anunciadora. Abomino de esa crítica, que quisiera servir de lazarillo á todo autor novel. Suele ocurrir también que, siendo el crítico un lúgubre ciego, ó por lo menos un tuerto tristísimo (ciego y tuerto mental, se entiende), al reunirse con el autor criticado y querer guiarle, cae con él al abismo, cumpliéndose así el adagio latino: *si cœcus cœcum ducit, ambo in abysmum incidurat* (si un ciego guía á otro ciego, los dos al abismo irán luego). Abomino también de esa otra crítica, su polo opuesto, que se juzga lo bastante poderosa é influyente (haciéndose así ridícula como los magnates provincianos y rurales al llegar á la corte)

---

(1) Recuérdense aquí el *Germinal* y *La Bestia Humana*, de Zola, donde se canta la poesía de las locomotoras y de las minas; Claudio Manet, en sus paisajes de estaciones de ferrocarril; los poemas de Emilio Verhaeren y la ciudad industrial donde hay poesía psicológica.

para trazar á un artista la ruta de su gloria ó torcer para siempre el curso de su destino. ¡Gravísimo error y presunción malvada! Porque un señor se levantó un día malhumorado, acaso en virtud de disgustos domésticos ó de apuros pecuniarios, ¿ha de truncar una vida literaria con cuatro palabras ásperas? (1). Crimen nefando sería éste si no fuera fatuidad infundada. Se comprendería entonces la frase de Víctor Hugo: la crítica no tiene más que un derecho: el de callarse.—Afortunadamente, no ha lugar, diríamos en términos parlamentarios, á irritarse por las fechorías de la crítica avinagrada; convénzanse de ello los inexpertos mozalbetes entre los cuales tengo la honra de contarme. Muchos creerán una dicacidad *génerominusculesca* (quiero decir, un chiste de género chico) esto que voy á decir, y no es sino convicción sólida, corroborada por mi corta, pero ya fructífera, experiencia: la crítica es como los anuncios: por muchas tirolesianas tretas que maquinemos, na-

---

(1) Hay otra razón que puede llamarse *ad hominem*, y el caso es que se limita á tomar los argumentos del adversario. Supuesto que la crítica sea, según ellos creen, influyente en el gusto del público, ¿cómo es posible que la gran mayoría de éste se interese por la crítica de autores á quienes acaso no conoce ó no es aficionado? ¿Cómo ha de pensarse que alguien se interese por un reclamo de bisutería si empieza por no entender esta industria? Lo más cuerdo aquí, pues, es pensar que la crítica sólo sirve para intelectuales—y á éstos no se intentará guiar por un camino como á un niño pequeño—; que, por consiguiente, el crítico debe limitar sus aspiraciones á descubrir nuevos autores y nuevas verdades, sacar á luz obras dignas de serlo—pero siempre desinteresadamente, sin pretender guiar por un camino á nadie—, y sacar también á luz verdades y opiniones, originales ó contrastadas con las de otro, que no deben permanecer en la sombra.

die es tan incauto que se deje inducir á la compra de un género mercantil cualquiera por cuatro palabras de recomendación de un desconocido, que, en ocasiones, en el arte como en el comercio—ya lo saben hasta los rudos aldeanos—suele ser el propio interesado, ó por lo menos persona de casa. Por lo mismo que no es fructífera, nuestra tarea es más noble y gloriosa, y todos los críticos podemos decir altivamente con Tácito: *Nobis in superba et inglorius labor*.

***

Esta estética que yo intento hacer en mi crítica es, naturalmente, fragmentaria, y no forma un *corpus doctrinal*. En cada estudio crítico incluyo dos ó tres epígrafes de un tratado estético; compulso datos y aduzco hechos-pruebas; pero ¿acaso no está compuesta toda ciencia moderna de estos hechos menudos, agrupados en forma adecuada? Ya el sagaz Schlegel señalaba esta reacción contra la ciencia informe, centonesca, demasiado coaligada; reacción que se operó en el siglo XVIII, cuando «la ciencia repudió todas las formas severas que hasta entonces se le habían impuesto, y de la misma manera que se estudiaron siempre las ciencias naturales, parcialmente y en detalle, así se quiso hacer también en la filosofía» (1). Y por lo que á la ciencia moderna atañe, Taine notaba: «*petits faits, bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minucieusement notés: voilá aujourd'hui le sujet de toute*

(1) *Teoría é historia de las Bellas Artes*, I, 17.

science.» Y de la ciencia estética especialmente—añadiría yo—. Dar hechos circunstanciados ampliamente y minuciosamente notados: á esto se reduce la tarea de todo buen crítico. No se pretende que abarque todas las esferas de la estética; basta que, en su pequeño y reducido círculo de observación, amplíe sus notaciones hasta hacerlas pasar más allá del tiempo y del espacio, en el orbe metafísico. De aquí la necesidad, antes señalada, de que el crítico tenga espíritu metafísico.

Por eso el primer cuidado del crítico debe ser *aprehender* cuanto pueda; y según la imagen, un poco agreste, del citado Taine—á quien algunos dan en olvidar (1), como si crítico tan sagaz fuese fácilmente *dimenticabile*—«un crítico es una zarza en un camino: á todos los corderos que pasan quita un poco de lana» (2).—De consiguiente, todo crítico alerta, sagaz, husmeador, *olfativo*—si se permite hablar así—, debe procurar que pasen por su camino manadas enteras. Cuanto más lea, cuanto más conozca, cuanto más investigue un crítico, más comprenderá y, por consiguiente, más disculpará, tolerará, perdonará, si, según la continuación de la frase antes truncada, *tout comprendre c'est tout pardonner.* De aquí que, donde haya más cantidad de producción literaria, se hará más fácil la labor de la crítica. Y dicho esto, ya huelga añadir que en España no es ni puede

---

(1) Ya *Clarín* lo notaba en su tiempo. (Véase su hermoso trabajo pedagógico: *Un discurso. Folletos literarios.* VIII.) La preterición se acentúa ahora con estas generaciones nihilistas que han sobrevivido al autor de *La Regenta.*

(2) *Derniers Essais de Critique et d'Histoire,* 61. París, 1894.

ser la crítica tan floreciente como se desearía, porque hay menos obras y, sobre todo, menos obras buenas para examinar. Precisamente el error de los críticos españoles ha sido en todo tiempo el de dedicar un holgado espacio en sus obras—que con esto se deslucen—á insufribles rimadorzuelos, para quienes la moneda más valiosa sería el silencio. *Clarín*—á quien yo reputo como maestro inolvidable y precursor de todos los que ahora podamos ejercer, más ó menos honrosamente, la crítica—ha incurrido en esto; bien que su profundo talento, su aguzado ingenio y su brillante erudición hayan hecho amenos, instructivos, y sobre todo legibles, aun aquellos de sus libros dedicados en gran parte al examen y vilipendio de mediocres y somníferos poetas... Pero decidme: ¿qué valor pueden tener, ni qué interés para nosotros á esta distancia, libros como algunos de *Fray Candil*—que al fin y al cabo, por mucho que yo estime su talento y su cultura, no le llega, como decimos en términos corrientes, al autor de *Su único hijo*—, en aquellas de sus partes dedicadas al estudio de insignificantes señores á quienes hoy no deseamos conocer y celebramos nunca haberlos conocido? (1). Si las obras críticas de un Balart, de un Valera, de un Ixart, de un Icaza, de una Pardo Bazán, de un González Serrano son más deleitables, es por-

(1) Por ejemplo, para tomar el que tengo más á mano, ¿quién hoy no pasa por alto en el I de los *Folletos críticos*, que tituló *La Vida intelectual*, los capítulos *La literatura en 1893*, *Entusiasmos artificiales*, *Baturrillo*, *Rueda y Don Pompeyo*, *De oro y azul?* Pues bien: la obra queda con esto reducida á cinco ó seis artículos algo más interesantes.

que no ponen su atención en tan vilísimos libros de tan vilísimos autores, y, como es natural, al tratar de más curiosas obras y más ilustres personajes, tienen más ocasión de lucir sus sagacidades y sus lecturas.

La situación de la crítica en España era, pues, extremosamente aflictiva hace unos cuantos años. Todos debemos procurar, en la medida de nuestras fuerzas, que en lo sucesivo no lo sea. Hay campo abierto para ello. Según dice nuestro viejo y hermoso adagio, *ancha es Castilla*. Sí; la noble, la hidalga, la magnífica Castilla es ancha—en el sentido literal y en el sentido translaticio de la frase—. Es ancha, porque en ella florecen los ingenios maduros, como en cuidada heredad las rubias espigas; ancha, porque en sus redaños hay suficiente cantidad de jugo nutritivo. Es ancha, y debemos mirar por que sea franca, abierta, despejada, como su cielo heráldico. ¡Que penetren los aires de fuera y, en santo abrazo con la brisa de dentro, formen un viento fortificante, fustigador de energías muertas, sereno, libre, puro!... Afortunadamente, han pasado los tiempos en que la anemiada literatura española languidecía, sin que delatasen su existencia sino algunos raros nombres de artistas consagrados, que, con toda su consagración y su grandeza, tenían el infortunio —ó cometían el delito—de dormirse sobre sus laureles, sin estudiar, sin evolucionar, sin intentar una renovación, ó simplemente una *oxigenación* de su arte. ¿Quién duda ya que Don Pedro Antonio de Alarcón fué un novelista sobrio, sincero, castizo, con castellanismo en el espíritu y en la dicción, con un deleitoso sabor

á ranciedad en alguna de sus mejores novelas? ¿Quién duda que sus obras respiran un aire de la tierra que las hace muy agradables, y que eternizará libros, como *El sombrero de tres picos*, que, por otro concepto, acaso no vivirían? Y sin embargo, este hombre, al hablar del naturalismo, sin estudio, sin preparación, precipitadamente, se atrevía á calificarle de *mano sucia* con increíble grosería ¡¡¡en 1883!!!... (1). Este es, pues, un caso de *fosilización* y el tipo del literato español hace veinte años.

Pocos críticos habrá habido tan *comprensores* como D. Juan Valera y, no obstante, se lamentaba —como se podría lamentar de que una persona amada se dedicase á la denigrante profesión de *salteador de caminos*—de que «nuestra entusiasta amiga (se dirige al de la mano sucia) doña Emilia Pardo Bazán se declare naturalista y que yo lo sepa con sorpresa dolorosa» (2). ¡Esto en 1887, cuando en Francia podía decirse del naturalismo, lo que Jesús dijo de Lázaro: *Jam foedet!*... Y este mismo gran crítico incurría en idéntico delito, ¡por los fines de Junio de 1900!, con respecto á las nuevas escuelas de poesía, que condensaba en la cómoda frase de *amaneramientos literarios*, «como el de estos que llaman ahora losestetas, que no acierto yo á explicarme en qué consisten,á no ser con vagas y algo confusas nociones» (3).

---

(1) Véase el *Prólogo* de Leopoldo Alas á la segunda edición de *La cuestión palpitante*.

(2) *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (Dedicatoria).—1887.

(3) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Jacinto Octavio Picón*.—Madrid, 1900.

¿No es esto demostración de cómo, en nombre de un pseudo-casticismo, los autores españoles siempre se han encastillado en su ebúrnea torre—y ¡gracias á que siempre hubiese sido ebúrnea!... cuando no era de pedestre cantería ó de vulgar ladrillo ó simplemente lígnea, como los molinos de viento!... —y no consentían en dar un paso más allá de su musgosa cerca. Sólo los más avisados y despiertos intelectos, los más atentos á los rumores del mundo europeo—como una doña Emilia Pardo Bazán y un *Clarín*—se han distinguido de sus compañeros (1).



Hoy se ha variado de parecer y muy justamente, y los críticos, con más cordura, no pasan por alto ninguna nueva manifestación de arte. Los cuatro grandes críticos que aquí tenemos ponen el oído atento á todas las palpitaciones del sentir contemporáneo y á su repercusión en España especialmente. El culto é informado Angel Guerra, que es á la vez un fuerte novelista—como lo ha demostrado en su hermosa NOUVELLE *A Bordo*—, y que á un estilo moderno (sólo defectuoso por ser á veces excesivamente colorista para la crítica), une la prodigiosa ductilidad de espíritu que tanto es de ambicionar en este país de *hombres de una pieza*, ha puesto su atención en las últimas producciones extranjeras y con prefe-

(1) Serán dignos de releerse de continuo sus hermosos estudios *La cuestión palpitante*, *Polémicas y Estudios literarios* y *Solos de Clarín.*

rencia en las italianas (1). Gómez de Baquero, estético comprensivo y que compensa la falta que en el anterior se nota (la de ser poco estético y excesivamente *intrascendental)*, nos habla de los más recientes representantes de la buena literatura española actual, como un Martínez Ruiz (2). El catalán Perés conoce como pocos en España la moderna literatura inglesa, ha traducido con éxito al confuso Kipling, y en su sobrio estilo (es á la vez un elegante poeta) nos da á conocer las producciones contemporánas de su región (3). El cultísimo Altamira, que á sus aptitudes críticas y á su enorme cantidad de información sobre literatura novísima, une sus talentos de científico y su sagacidad de historiador, no se desdeña de hacer una valiente *psicología de la juventud* y de mentar al mismo tiempo los nombres y las obras de un Gorki y de un Sudermann (4). Aun un crítico más retrasado en el orden cronológico, pero nada zaguero en la audacia y nobleza de juicios, González Serrano, confesaba en sus últimos tiempos que «orienta hacia algo nuevo el propio Sa-

---

(1) Véase su volumen de *Literatos extranjeros*, publicado en la Biblioteca de Sempere.—Valencia, 1905.

(2) *Letras é ideas*, 77 (*Biblioteca de Escritores contemporáneos*).—También ha estudiado en *La España Moderna* obras de poetas tan nuevos y tan verdaderamente innovadores como Villaespesa y Machado.

(3) Véanse sus obras *A dos vientos* (Críticas y semblanzas; Literatura castellana; Literatura catalana) y *Bocetos ingleses*. Está anunciada, en la *Biblioteca de Escritores contemporáneos*, otra: *Apuntes y pareceres*.

(4) Véase su libro *Psicología y literatura* (*Biblioteca de Escritores contemporáneos*).

tanismo», y que «dentro de él ha habido poetas como Verlaine» (1); y aunque le negase casi el derecho á la vida, por creerlo una superfetación mórbida y no una manifestación estética, más lo hace á impulsos de su ardor científico, tan justificado y noble siempre—aunque en esta ocasión erróneo—, que movido de una prava y precita acometividad literaria. Apenas si resta un tristísimo *Fray Candil* que, con toda su ciencia y quizás por eso mismo, con todo su noble afán de cultura, con toda su involuntaria información de las corrientes modernas—y digo involuntaria, porque ha de tenerla, quiéralo ó no, por residir en la regia capital del orbe artístico, erigida en corte del mundo cosmopolita por el capricho de algunos ricos desocupados, más sedientos de lujuria que ávidos de arte; quiero decir, en París—; á pesar de todo esto, sigue escribiendo críticas *Al través de mis nervios* (2)—sin ver que esto equivale á

---

(1) *La literatura del día* (1900 á 1903), p. 28 (*Biblioteca de Escritores contemporáneos;* Barcelona, 1903).

(2) *Biblioteca de Escritores contemporáneos*, volumen II.—La crítica, señor Bobadilla, no puede hacerse al través de los nervios, sino al través del cerebro, como la poesía no puede hacerse al través del estómago, sino del corazón ó del cerebro, según los gustos. Nadie necesita más que el crítico prescindir de sus nervios. El poeta puede y hasta debe producir al través de sus nervios ó nerviosamente, sobre todo cuando el tal poeta es *subjetivo*, como decían los señores del año 70, en plena indigestión de Krause. El novelista puede también hacer entrar su parte de nerviosismo, y ahí están los Goncourt para demostrar que no les salió mal el empeño... Pero el crítico, el crítico que debe ser

Comme une sphinx immuable et muette,

no, por Dios; el crítico no debe ser un hombre de nervios, aunque sea un bilioso-nervioso de temperamento, como *Clarín*.

escribir poesía lírica *A través de mi estómago* ó á través de mi bajo vientre (*¡pudet dictu!...)* y sin sospechar que ya no se puede morder ímpunemente á lebreles del calibre de un Rubén Darío,—ni en calidad de fiero mastín, guardador de las viejas heredades...

***

La crítica más deleznable es, á pesar de todo lo que va dicho, la crítica negativa. Cuanto más se obstinan los jóvenes compañeros míos de generación en defender y practicar la crítica negativa, más me afirmo y emperro yo en la arraigadísima convicción de que sólo la afirmativa es admisible y de que la primera no tiene más derecho que el de callarse, como decía muy bien Víctor Hugo. Aun negando que, como Plinio aseguraba, no haya libro malo que no tenga algo bueno—afirmación que era uno de los pilares en que basaba su admirable sustentación la crítica de D. Juan Valera—; aun creyendo, como yo creo, en la completa inanidad de muchas obras y de muchos autores; aun con todo eso, puede cederse el puesto á la crítica afirmativa. Porque contra el autor inepto no hay mejor recurso que el silencio, y si es, además de inepto, presuntuoso (como suele ocurrir con desgraciada frecuencia), y protesta, un ligero dardo incidental é indirecto que le deje completamente aniquilado. No hay otro modo de crítica más bello, más armonioso, más. . ¿me atreveré á pronunciar la palabra?... más helénico (y esto va con los que adoran babosamente el helenismo) y, sobre todo, más descansado y más útil á la Humanidad que este

de juzgar á los grandes sin pararse en sus pequeños defectos y de no juzgar ni hacer caso alguno de los pequeños, para no tener que señalar sus grandes enormidades. Conforme estoy con que también los grandes tienen sus caídas y sus faltas; pero es que el crítico sólo muy de soslayo debe mirarlas, porque no amenguan la grandeza de conjunto, y sobre todo porque no sabe si esas faltas que cree adivinar allí serán efecto de su miopía ó de su presbitismo; de todos modos, de un vicio ocular. Muy perspicaz estuvo Faguet cuando definió la crítica como *le don de vivre une infinité de vies étrangères avec cette clarté de conscience qui ne peut avoir que celui qui est assez fort pour regarder en étranger sa propre âme.* Yo, por mi parte, confieso que si no soy bastante fuerte para mirar *en étranger* á mi propia alma (porque estimo en demasía á la cuitada para permitir que la suplanten las almas del señor A ó B á quien juzgo, aunque la suya sea más vasta), opino que no se necesita tal requisito para poseer ese tan alabado don de vivir una infinidad de vidas extrañas con perfecta lucidez de conciencia. Esta es, en síntesis, toda la crítica afirmativa, que no exige á sus propulsores más que lucidez é intensidad de visión; y nadie extrañará que, antes de decir algo de los novelistas españoles del siglo XIX, muchos de los cuales se prestan, por su especial temperamento y por la factura de sus obras, á que los despellejen sin duelo los feroces críticos negativos, haya lanzado unas cuantas excomuniones —y eso que no soy pontífice—, de mi cosecha y de la ajena, contra estos infaustos señores que piensan haber derribado de su

pedestal las más eminentes personalidades con un ligero soplo.

La crítica es, según una bella frase del insufrible D'Annunzio, *l'arte di goder l'arte* (el arte de gozar el arte); todo lo que le entorpezca, todo lo que le sea un obstáculo en su camino ó un aguafiestas, es culpable de crimen de leso arte. Y muy escelerato hay que ser, en verdad, para atreverse á obstruir el camino de la inteligencia, el camino hacia la verdad, con ese ruidoso y molesto carromato que es la crítica negativa, de la cual ha hecho la condenación más abierta y más completa el gran Goethe en aquellas palabras fuertes y veraces que escribió en el segundo artículo sobre *Carmagnola:* «Hay una crítica destructora y una productora: aquélla es muy fácil, porque basta crearse en el pensamiento una norma cualquiera, cualquier ideal, aunque sea limitado, y luego afirmar audazmente que la obra que está delante no se conforma con ese modelo en cualquier medida, y por eso no es buena; y sin otra declaración, basta que se presenten las propias exigencias como insatisfechas, librándose de esa manera de toda gratitud hacia el artista. La crítica productora es mucho más difícil. Esa pregunta: ¿Qué se ha propuesto el autor? ¿Y esta tentativa es cuerda y plausible? ¿Hasta qué punto lo ha conseguido?...»

Insisto, pues, en que la crítica negativa no tiene más derecho que callarse. Además, no posee mérito alguno, porque yo me atrevería, en una especie de *Motín literario* (como el que dió á luz en Portugal el erudito humorista Padre Macedo, que á su vez

fué llamado por un buen crítico del siglo pasado, compatriota suyo, *inmundo plagiario)*, á vilipendiar á los más claros ingenios que la Humanidad ha poseído — aseverando, por ejemplo, que Camoens se aprovechó de Ariosto y además fué un cerebro desequilibrado, y faltándole el genio de la invención y viéndose reducido á la categoría de imitador servil; que la *Iliada* y la *Odisea* no merecen los elogios que les han prodigado la rutina y la ignorancia, pues su acción está aposada bajo un diluvio de digresiones y sus imágenes son toscas é innobles; que Lope de Vega es un genio tan fértil como estéril, grosero y prosaico; que Gœthe provoca al sueño en algunas de sus obras más celebradas, como *Wilhem Meister;* que Cervantes no sabía una palabra de nada y además escribía mal, etc., etc. La empresa es fácil, como se ve. Pero acusa una bestial sordidez de espíritu ó una cínica mala fe este procedimiento, que algunos reputan contundente. Como si tundir fuese comprender, vapulear discernir, flagelar estudiar, y como si el arte de fustigar á los artistas lo mismo que á las tardas mulas no fuese más bien ocupación de un arriero mental que de un hombre versado en la Criteriología ó, mejor fuera, en la Crisiología, *¡la ciencia del discernimiento!...*

Y sin embargo, hoy se cree que toda crítica que no sea negativa acusa ó una deprimente cobardía de espíritu ó una relaxa tolerancia. Ni uno ni otro, sino hasta cierto punto. Esta crítica no consiste, como ha notado muy bien el culto crítico Altamira, «en negar los defectos y en desconocer las diferencias de valor que distinguen unas obras de otras, sino en ver lo

bueno que cada una de ellas tiene, en saberlo gozar, aislándolo de lo malo y sin hacerle perder nada de su fuerza estética, y en no vincularlo a ninguna propiedad invariable de la producción artística» (1). Y ¿para qué más? Los que quieran renunciar á la crítica negativa lean el primer capítulo de este bello libro, por mí ya en otras ocasiones citado, y renegarán hasta de su sombra... de críticos nihilistas.



Hay otros críticos—generalmente mozalbetes perezosos y poco amigos del estudio—que fundan toda su crítica en una escepsis absoluta, en una agnosis violenta, que ellos llaman antidogmatismo. Esta actitud frente á las obras de arte, que consiste en no atreverse á dar ningún juicio categórico ni hacer ninguna afirmación rotunda, se parece á la estúpida actitud, frente al mundo y frente á la vida, de aquellos escépticos ridículos, escépticos *pour rire*, generalmente pueriles, que no creen ni en la madre que los parió... En estética (y siento hablar en serio dirigiéndome á jóvenes que no merecen tal honor) hay, como en toda ciencia, cánones fijos, verdades inconmovibles, encontradas después de buscarlas con ahinco, reglas seguras de juicio y criterios que no engañan.

En vano ellos refutarán tan solemnes y duraderas verdades, que aun conservan toda la pristina pureza con que nacieron al mundo el primer día en que

(1) *Psicología y literatura*, 14.

hubo hombres que discurriesen — es decir, cuando hubo hombres que admirasen, según Aristóteles— con retorcimientos de conceptos y agudezas de ingenio y remedos de filosofemas (muecas ridículas ó macabras parodias grotescas, juegos estúpidos de funámbulo), como este de uno de los más acreditados agnostiastas de la época, Remy de Gourmont: «No está uno convencido de que el sol salga ó se ponga. No hay ahí de toda evidencia materia para creencias admitidas. Pero se está convencido de la evasión de Luis XVII ó de las orgías de Caprea» (1). No refutemos tan disolventes doctrinas, proclamando que estamos seguros y convencidos de que Shakespeare es grande, diga lo que quiera ese chiflado de Tolstoi, y de que *La Divina Comedia* es una obra magna, aunque le fastidiara (en términos más del arroyo) al buen D. Ventura de la Vega, mediocre literato. Y de ello estamos tan seguros como de que el sol se pone y sale todos los días, ó de la evasión de Luis XVII. Y como el dogmatismo bien entendido coordina y enlaza (2), unidos siempre, aseguraremos el dominio

---

(1) *«On n'est pas convaincu que le soleil se lève ou se couche. Il n'y a pas là de toute évidence matière à des croyances admises. Mais on est convaincu de l'evasion de Louis XVII ou des débauches de Caprée.» Epilogues*, pág. 218 (1895-1898).

(2) En contra de lo que sospecha el también agnóstico (en este orden estético, no en otros, donde es dogmático cerrado, y de los fieros) Unamuno. «El dogmatismo separa y aisla, aunque parezca lo contrario. Donde cien personas pretenden creer y pensar lo mismo, no cabe asociación; se agregan, pero no se combinan; se suman, pero no se multiplican. El escepticismo, en su recto sentido, en el etimológico y originario, une y combina el dogmatismo, no hace más que agregar rebaños.»

de estas verdades. Por lo tanto, esos son mis principios críticos; y, como dijo un sabio, «cuando he encontrado mis principios, todo lo demás ha venido á mí».

***

Lo que yo me propongo en mi crítica es señalar la característica de cada uno de los autores que han dado cierta gala y ornato á la literatura española desde la época del Romanticismo hasta nuestros días. Quiero hacer ó completar —ya que decir rehacer valdría tanto como insultar en globo á los críticos que antes de mí han hecho la historia de la literatura en el siglo XIX—la historia de nuestras letras durante el siglo pasado. Y, sin embargo, yo desearía ver las cosas siempre *sub specie aeternitatis*, y que mi crítica fuese lo menos actualista posible (1).

Como cualquiera comprende, si hay imposibles en el mundo, este empeño de extra-actualización es uno de ellos. Sólo podría realizarse designando con cifras algebraicas á mis criticados. Gustosamente lo haría, porque me repugna decir, por ejemplo, que Manuel Ugarte ha escrito un libro en 1905. Esto parecerá absurdo, como lo son, efectivamente, todas las aspiraciones humanas demasiado altas. Más absurdo resulta aún en mí, que no me propongo en estos estudios críticos sino continuar la historia de la

(1) Bueno será advertir, con todo, que esto lo pensaba yo hace dos años. De poco tiempo á esta parte me siento más actualista y aun más agresivo, y hasta creo á ratos en la crítica negativa por razones de utilidad *inmediata*. «*L'homme absurde est celui qui ne change jamais.*»

literatura española desde 1898. Ahí se han detenido todos los historiógrafos — hasta el discretísimo Fitz Maurice Kelly—; y en ninguna obra sobre literatura española se mienta, que yo sepa, el nombre de ninguno de estos grandes y artísticos representantes de la generación que ahora ya va para vieja: Unamuno, Baroja, Martínez Ruiz, Llanas Aguilaniedo, etcétera. La única dificultad con que tropiezo en mi crítica depende precisamente de esta tarea fija que me he impuesto: la de anotar los nombres, registrar las obras y examinar la personalidad de los escritores que han venido después de *Clarín*, de Balart, de Reina, etc. Como es natural, muchos de ellos aun no se han formado totalmente; de *Azorín* se pueden esperar evoluciones; Baroja está aún lleno de promesas; el mismo Blasco Ibáñez puede tomar otros rumbos, aun dentro de análogo trabajo de observación; y todos estos artistas, sinceros y poseídos de su arte, ¡cuántas inesperadas modificaciones no pueden sufrir en sus complejas personalidades! He aquí por qué mi crítica no puede ser todo lo completa que yo quisiera. Bien es verdad que la mayoría de ellos se han mostrado ya tales como son; quizás no den frutos más lozanos de los que hasta ahora rindieron; pero todo es de esperar, cuando se recuerdan las modificaciones de última hora á que, por regla casi infalible, están sometidos casi todos los artistas. Un Zola, internándose en la selva del simbolismo; un Flaubert, escribiendo *Bouvard et Pecuchet*, que ya no es novela compuesta, sino un agregado de notas bastante pesado, en verdad, y sólo legible á ratos; un Tolstoi, tirando á la espuerta de los papeles sucios

la Belleza, para ocuparse exclusivamente de la doctrina y de la moralización; un Galdós, procediendo por síntesis cada vez más generales, y refugiándose, como consecuencia, en el teatro; una Pardo Bazán, tocada de sano misticismo y desechando por completo la vieja fórmula naturalista en *La Quimera*; tantos otros... Y para limitarnos á un joven, ó, por lo menos, á un *maduro* del arte, ¿no tenemos al citado Blasco Ibáñez abriendo una etapa nueva en su obra con el aborde de la novela de tendencia, ya que él no quiere que se la llame de tesis?

Por lo tanto, para cumplir bien mi cometido, yo excluyo de mi crítica toda agresividad, en cuanto que designa una nota actualista. Aparte de eso, el relativismo me parece harto justificable. Sin llevarlo á la exageración de D. Juan Valera y sin fundamentarlo con que el arte es un *scherzo*, puede sostenerse esa teoría crítica que tan bravamente impugnó Leopoldo Alas. Rehuyo, pues, en mi crítica, como iba diciendo, toda nota actualista; y la rehuyo demasiado cuidadosamente quizá, hasta el punto de que mis estudios tendrán para algunos un sabor acremente doctrinal y eminentemente desagradable...



La novela es un género intermedio entre la historia y la poesía lírica. Como todos los géneros intermedios, exige más esfuerzo y más dotes mentales. Es historia por la severidad del relato ceñido, por la justeza de la expresión, por la firmeza de los contornos; es historia por el dibujo. Mas el colorido

siempre debe ser lírico. De lo contrario, caería en la aridez de la estadística ó en la exaltación arrebatada. «Las cosas añadidas á las cosas—ha dicho Emerson—, como la estadística ó la historia externa, son áridos inventarios; pero las cosas usadas como lenguaje tienen un atractivo inagotable.» Por razón de su colorido externo, de su forma, la novela es lírica. Por su interior, por su contenido, por su entonación espiritual, la novela es épica.

***

La novela ha sido un género popular durante el siglo XIX. Primero, en su aspecto caballeresco y medioeval (1); luego, en su fase fantástica y semicientífica (2), con exploraciones y viajes; luego, en sus ramificaciones sentimentales, analíticas, autobiográficas y humorísticas (3), y, por fin, en la plenitud de su sentido realista, con su trazado tan fijo como el trazado arquitectónico, en el cual caben diversos

(1) Predominio de Walter Scott, en España unánime, como veremos después. Más tarde, Dumas creó una desviación del género.

(2) Novelas á lo Julio Verne, á lo Gustavo Aymard, á lo Fennimore Cooper, á lo Mayne-Reid. Hoy Kipling á su modo y Wells especialmente han perfeccionado ese género de novela.

(3) Gœthe, Juan Pablo Richter, Novalis, en Alemania; Foscolo y Manzoni, en Italia; Alfredo de Musset, Charles Nodier, Sainte-Beuve, Víctor Hugo, en Francia; Lermontoff, en Rusia, hicieron novelas en su tiempo que, por una ú otra razón, no entran de lleno en la clasificación más reciente y ya definitivamente acreditada de *novelas realistas*. Tampoco Paul Bourget y todos los cofrades ó discípulos de su escuela psicológica pueden llamarse noveladores realistas, en el genuino sentido de la palabra.

estilos, pero hay que tener un idéntico punto de mira á la solidez y duración, con sus materiales y documentos, tan necesarios como para una certificación notarial—la novela ha tenido su época: ha señoreado todo el siglo XIX. Esto ¿quiere decir que haya hecho su curso, como diría un traductor de Maucci, que haya cumplido su misión sobre la tierra?...

Esto sólo podrá decirlo el tiempo, padre de prodigios, según el viejo Esquilo. Mas lo que de seguro sabemos es que hemos sido amamantados en la novela; que ésta ha sido en las dos generaciones la nodriza que cría y la madre que mece...

⁂

Antes de dar fin á estos apuntes sobre la génesis y esencia de la novela en general y entrar en la reseña de la evolución de nuestra novela durante la última mitad—ó casi mejor el último tercio—del siglo XIX—, no dejaré de dedicar un saludo al Padre y Maestro inmortal de nuestra novela... Sería vergonzoso para cualquier español que yo necesitase decir que acabo de nombrar al Ingenioso Hidalgo Don Miguel de Cervantes. Todos los novelistas españoles de los tiempos pasados y futuros deben decirle efusivamente, como en el verso del Dante:

Tu duca, tu signore e tu maestro...

Podríamos decir de Cervantes como supremo elogio lo que Emerson dijo de Shakespeare en sus *Hombres simbólicos:* «Su principal mérito puede resumirse en esta frase: Que de todos los hombres

fué el que mejor comprendió la lengua inglesa y el que mejor pudo decir cuanto dijo.»



Una advertencia antes de empezar. Procuraré que en esta obra, historia fiel y veraz, hecha *sine ira et studio*, como quería Tácito, mi personalidad pase inadvertida. No olvido que aqui soy crítico-historiador ante todo, y si al crítico de otro orden, que censura ó alaba, debe permitírsele cierto personalismo, á veces grato, como un perfume evanescente de incienso, el crítico, cuando historia, debe ser lo más impersonal posible. Para marcar las características opuestas de la facultad creadora y de la facultad crítica, nada mejor se le ocurrió al muy avisado y genial Baltasar Gracián que decir en el primor primero de su obra *El Héroe y el Discreto:* «Arguye eminencia de condal penetrar toda la voluntad ajena, y concluye superioridad saber celar la propia.»

* * *

Otra advertencia, y con ésta definitivamente termino. Téngase en cuenta que hago *la historia de la novela española*, no la crítica de las novelas de cada autor una por una (como ocurre, por ejemplo, al hacer el estudio de un determinado novelista), ni menos la biografía de los distintos autores. Para empeño tan vasto exigiríase un tiempo y un espacio de que ahora no se dispone. Por lo tanto, reservo para estudios ulteriores, hechos *separatim*, en que trate aisladamente de cada autor, el juicio que me merece cada una de sus obras y mi impresión crítica á tra-

vés de ellas, así como la semblanza de su personalidad literaria. Aquí sólo aspiro á reseñar el movimiento general en la novela española durante la última mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, ó sea desde los albores del Romanticismo hasta nuestros días. Por eso he preferido para esta obra el método crítico á lo Taine, en que se da la primacía sólo á los autores descollantes y apenas se menciona á los de segundo orden, y aun entre los autores de superior categoría se estudian principalmente sus obras más notables.

***

Y dando cabo á este ya longitudinal proemio, entremos en el asunto del libro, exponiendo ese vago temor y cobarde recelo que, para emplear una metáfora muy española (se debe ser patriota hasta en las metáforas), se asemeja al del espada que desperdicia el tiempo en suertes proscólicas y juguetes preambulares antes de tirarse á matar con decisión y por derecho... La verdad es que aquí no se mata á nadie, ni aun metafóricamente, como en ciertos melodramas muy del gusto del público allá por los años infaustos en que Don Wenceslao Aiguals de Izco era un genio, y su novela *María ó la hija de un jornalero* considerada como superior á las mejores de Balzac, aun por críticos consagrados...

Porque tanto la filosofía como la crítica tienen entrañas, y aun entrañas de madre, digan lo que quieran Emilio Bobadilla y Eduardo de Hartmann.

En Madrid, el día 13 de Diciembre, festividad de Santa Lucía, virgen y mártir —que es, como todos saben, una de las más bellas y dulces santas de la *Leyenda Áurea*...—Año de 1907.

HISTORIA
DE LA NOVELA EN ESPAÑA
DESDE EL ROMANTICISMO A NUESTROS DIAS

CAPITULO PRIMERO

La novela romántica.

El romanticismo no fué en España producto espontáneo de nuestro suelo, sino planta exótica trasplantada aquí. Los trasplantes, en el reino vegetal, como en el dominio del arte, no siempre son tan artificiosos y nocivos como se cree. Del mismo modo que ciertas plantas tropicales, que parecen destinadas sólo á vivir en un clima tórrido, pueden florecer y prosperar con la temperatura de nuestras provincias del Mediodía, — así también pueden aclimatarse entre nosotros ciertas obras que parecían nacidas para vivir solamente en un ambiente del Septentrión.

Podríamos definir el romanticismo en España—adoptando el arbitrario tecnicismo botánico que Taine aplicó á las obras del espíritu—como un vegetal francés con injertos británicos. Es una planta que trajimos de la Galia á nuestro jardín de aclimatación; pero al venir de su tierra natal, estaba ya veteada de britanismo.

En la novela, este britanismo superpuesto al tronco gálico del árbol romántico se acentúa más y más. Con excepción de algunos espíritus independientes, que nunca faltan, los novelistas envueltos en la corriente romántica no aspiraron á ser más que remedos de Walter Scott, ó Gualtero Scott, como decía por aquella época *El Solitario* (1). «La novela misma, que tanto prosperó en otros países, que tanto renovó y engrandeció el dominio de la prosa, llevándola triunfalmente por regiones de la poesía, en manos de artistas tan originales y eminentes como Scott, como Balzac, como Víctor Hugo, como Manzoni, como Merimée, no logró crear en España más que pálidas imitaciones de las obras del novelista escocés» (2).

He dicho que no aspiraron á ser más que remedos de Walter Scott. Como esta afirmación podrá parecer un poco arriesgada—pues nadie penetra en las intenciones del hombre, sino Dios, *scrutans renes cordis*—, la retiro y digo por mi cuenta que, si aspiraron á más, no consiguieron lo que deseaban. Ninguno se libertó de la opresora esclavitud de tal maestro. Y para demostrarlo, no con hipótesis gratuitas, sino con documentos veraces, empecemos por la primera novela romántica, si no *in ordine temporis*, al menos *in ordine rationis*, por la atención debida á la magna figura del autor que la escribió: del inmortal D. Mariano José de Larra. La novela de Larra *(El Doncel de D. Enrique el Doliente)*, publicada á principios de 1834, «tiene enteramente la apariencia de una novela

---

(1) «*El Solitario*, con el cual me sucede, dicho sea en puridad, lo que á cierto ilustre literato le pasaba con el *Dante*, *El Solitario* comienza su prólogo hablando de *Gualtero Scott*. Eso es, Gualtero... ó que nos devuelvan á Gibraltar.» Así comentaba el caso, con su chispeante humorismo, el agudo *Clarín*. *(Folietos literarios*, II; *Cánovas y su tiempo*, V, pág. 58; Madrid, 1887).

(2) Enrique Piñeyro: *El Romanticismo en España;* Introducción, VIII.

de Scott; el mismo corte, el mismo andar lento de la narración, diálogos largos, capítulos sin título, siempre precedidos de un epígrafe en verso, tomado generalmente de alguna balada ó romance antiguo, y al principio de la obra una rápida ojeada sobre la historia y las costumbres de la época en que pasa la escena. Pero la semejanza real ahí termina; argumentos, personajes, episodios, todo lo demás es enteramente español, aunque haya juicio de Dios como en *Ivanhoë*, pasadizos que se rompen como en *Kenibvorth* y algún otro detalle que recuerde al novelista escocés» (1).

Ahora oigamos un juicio soberano sobre la novela de Larra. «Por supuesto, que el enamorado trovador—escribe Menéndez Pelayo al hablar de Macías (2)—no volvió á levantar cabeza en la atmósfera glacial del siglo XVIII; pero apenas llega la revolución romántica, resucita con nuevos bríos y vuelve á sus amores desesperados, invadiendo simultáneamente las tablas escénicas y las páginas de la novela, bajo los auspicios de un grande y desventurado ingenio, que le toma bajo su protección y quiere identificarse con él en su vida y hasta en su muerte. El segundo drama romántico en el orden de los tiempos (inmediatamente después de *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa), y primero de los compuestos en verso,

---

(1) Enrique Piñeyro: *El Romanticismo en España*, 16.

(2) Al estudiar la comedia de Lope de Vega, *Porfiar hasta morir*, en la cual es protagonista el legendario doncel galaico. (Comedia impresa en 1638, en la póstuma *Parte veintitrés*, incluída por Hartzenbusch en el tomo III de su colección selecta y traducida en 1829 por el literato francés Angliviel de la Beaumelle, con el título casi literal de *Persévérer jusqu'à la mort*)—Véanse las *obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*; Tomo X: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, cuarta sección; *Observaciones preliminares*, III, LVII, LVIII y LIX; Madrid, 1899.

tiene por asunto la trágica historia de *Macías;* y otro tanto acontece con la primera novela histórica, digna de leerse, entre las compuestas á imitación de Walter Scott (excluyendo, aunque son anteriores, las de Trueba y Cosío, por haber sido escritas en lengua inglesa). Singular es, por cierto, esta manera de atracción y fatídico prestigio que ejerce sobre Larra la figura del doncel de *D. Enrique el Doliente.* ¿Qué afinidades puede haber, fuera de la pasión amorosa, entre el alma sencilla del trovador gallego del siglo XV y el negro humorismo que fermentaba en el espíritu tormentoso y sutil de Larra, convirtiendo en hiel para su autor hasta los donaires de su pluma? Pero es cierto que la predilección existió y que si se descompone en dos mitades el genio de Larra, Fígaro será la crítica y la sátira, y Macías la pasión y la locura de amor, aquella especie de exaltación imaginativa, más bien que fiebre de los sentidos, que ya en nuestro siglo XV había dado un precursor á Werther en el *Leviano* de la *Cárcel de amor.* Dícese comúnmente, pero no puede admitirse sin grandes distinciones, que en Larra las facultades de artista productor eran muy inferiores á las que tenía como pensador y crítico. Tal sentencia sería justa si recayese tan sólo sobre su teatro, sobre su novela, sobre sus versos líricos y satíricos; todo lo cual es, ciertamente, labor de imitación, muy distinguida á veces, pero que no vale tanto en conjunto como cualquiera de sus artículos más selectos. Pero Larra es grande artista en otro, que está fuera de los encasillados retóricos y que se explaya en las libres regiones de la fantasía humorística. No sólo tuvo más ideas que ningún español de su tiempo, sino que acertó á dar forma, en cierto modo poética, á su concepto pesimista del mundo, á su interpretación siniestra, pero trascendental, de la vida. No hay, pues, grande injusticia en la postergación que sufren sus obras puramente imaginativas respecto de aquellas otras en que depositó la

esencia más honda de su espíritu y la última palabra de su desesperada filosofía. Pero de aquí á tenerlas por indignas de él ó cosas de poco momento, hay distancia grande. De tales ingenios nada puede desdeñarse, y además, Larra ponía, hasta en sus obras menos inspiradas, un sello de distinción y buen gusto, que basta para recomendarlas. *El Doncel de D. Enrique el Doliente* (1834) es novela muy endeble si se la considera como cuadro histórico. Ni los estudios ni las inclinaciones de Larra le hacían apto para la reconstrucción de lo pasado, y el que buscara en su obra colorido arqueológico se llevaría solemne chasco. Apenas conocía la Edad Media más que por las novelas de Walter-Scott y por algunos romances y retazos de crónicas que leyó superficialmente antes de ponerse á su tarea. Pero lo que distingue á *El Doncel* de otras *frías y cansadas rapsodias seudo-caballerescas* que por aquel tiempo pulularon, es (aparte de la pulcritud y singular esmero del estilo, que es más castizo que en el resto de sus obras) la llama de la pasión culpable y misteriosa que por todo el libro serpea y que en realidad le inspiró. Bajo el transparente disfraz del siglo XV, hay una novela íntima, demasiado histórica para desgracia de su autor. No brotó de pura imaginación literaria, como tantas otras de su género, sino que se realizó íntegramente en la vida con fatal y trágico desenlace, no muy diverso del que había imaginado el poeta.»

«Caracteres hay dos, el de Macías y el de su amada, débilmente bosquejados uno y otro, tan forasteros en la Castilla del siglo XV como podían serlo Werther y Carlota, Jacopo Ortís y Teresa. Su erotismo refinado, mezcla de impulsos sensuales y de sofismas éticos, viene en línea recta de Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra. Tal como es esta novela, agrada por lo bien escrita, interesa aunque no entusiasme, y hoy mismo conserva lectores, lo cual no ha de atribuirse meramente al gran

nombre de su autor, pues no es menos popular Espronceda, y, con todo, pocos serán entre sus más fervorosos admiradores los que hayan podido dar cima á *la soporífera lectura de los seis volúmenes de Sancho Saldaña...* En cuanto á la verdad histórica, está tan poco respetada en el drama como en la novela. Nada más lejano, por ejemplo, del D. Enrique de Villena que nos presentan las crónicas, tan estrafalario en sus gustos, tan indigesto en su ciencia, tan inhábil para la vida política y guerrera, tan candorosamente sensual y bonachón, que aquella especie de tirano feudal, ambicioso y sombrío que imaginó Larra.»

Así habla el crítico más competente, la autoridad más indiscutible en literatura española, tanto antigua como moderna, al menos tal como hoy están las cosas. Y me urge y me place hacer constar esto en los actuales momentos, que son de iconoclastismos pueriles, de fáciles supresiones de jerarquías y de risibles, si no fuesen lamentables, crepúsculos de los ídolos...

He copiado todas las inspiradas páginas del gran Menéndez Pelayo, porque me parece que agotan el asunto y vencen á todo cuanto pudiera decirse sobre la novela del desdichado Larra. Por donde resulta—ampliando la exacta idea del crítico de *La Ciencia Española*—que, al escribir *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, Larra sólo trató de escribir *su* novela, la novela que todos llevamos dentro, y que algún día escribimos, bajo velos de mayor ó menor impersonalidad. Gœthe se disfrazó ya en el *Werther*; pero el satírico español aun quiso disfrazarse más y escogió para relator de sus desdichas interiores y de sus penalidades afectivas á un héroe legendario, por el cual nadie podría venir en sospechas de la tempestad que se desencadenaba dentro del creador de Macías, al darle vida más intensa de la que llevaba vivida en los romances ingenuos, de versos sinaléficos, y en los cronicones empolvados. Hay

impersonalismos que engañan: ¡y cuántas veces al hablar en tercera persona sentimos la mano vibrar de emoción, porque estamos relatando las aventuras de nuestro yo!... Larra, romántico decidido, clásico sólo en cuanto crítico, porque comprendía, como todo buen crítico, que la crítica ha de tener cánones fijos y normas establecidas, y de lo contrario, desmiente su nombre y, lo que es peor, su naturaleza—se sintió compelido, como todos los hombres de su época, á sondear al Océano del espíritu, al mar de su *yo*, á descender, como el romántico francés había mandado,

jusqu'au fond desolé du gouffre intérieur!;

en él, más desolado ¡ay! que en otros muchos...

No negaré que la obra de *Fígaro* tiene sabor de época; y como en la novela histórica esto es lo más que puede exigirse, nada más exijo. Va bien servida la obra con decir de ella que á veces tiene la ingenuidad y el encanto de los romances que sirven de epígrafe á cada capítulo. ¿Negaremos, sin embargo, que el Fígaro novelista no es el Fígaro satírico? No; no es ni su sombra. Aquí la fuerza legislativa no se ha trocado en fuerza ejecutiva sin perder quilates. Cosa que ocurre con frecuencia, aunque no siempre, como se empeñan en sostener los enemigos de los críticos creadores; los que ven casi con rabia que quien juzga las obras de los demás produzca por cuenta propia.

El mismo *Fígaro*, como costumbrista, ¿quién duda que despliega genio creador? Será creador nihilista, como diría Juan Pablo; pero creador al fin;—al fin, digo, y acaso con mejor motivo que los genios de carácter activo. Pues si la esencia de la creación divina consiste en que saca las cosas de la nada, *quod ex nihilo fit*, ¿por qué no tendrá más derecho á la admiración de los hombres el que parte de la negación, que es la nada, el que hace válida la genial resolución de las antinomias que Hegel consagró como suprema conquista de la filosofía?

En su novela, más que creador ó constructor, es reconstructor. Pero reconstructor inexperto y desmañado, como arquitecto que, queriendo reformar una magnífica iglesia bizantina, entremezcla estilo del Renacimiento barroco. Así Larra tejió con tristezas sentidas por *Anthony* desesperanzas de un trovador medioevo. ¡Anacronismos morales de que no está libre ningún espíritu complejo!... Ese Anthony que él execraba en cuanto crítico, en cuanto director moral de la época, era el que informaba su porción de alma lírica; y era su voz la que cantaba en aquellos versos del drama que harían llorar á los estudiantes melenudos de altos corbatines, con ojos de langor y almas de volcán, que por aquella época los oirían desde la *cazuela*, tal vez al lado de una modista sensible y medio tísica, como la Mimí de Murger:

Los amantes son solos los esposos;
¡su lazo es el amor! ¿cuál hay más santo?;
su templo, el Universo; dondequiera,
el Dios los oye que los ha juntado:
si en las ciudades no, si entre los hombres
ni fe, ni abrigo, ni esperanza hallamos,
las fieras en los bosques una cueva
cederán al amor...

Y tal vez lloraran aquellas dos almas *incomprendidas* entre sí, como empezó á ponerse de moda decir entonces, y que sentían ansias mutuas de unirse para escalar el Infinito—cuando, en la realidad, llegarían, si realizaban lo que conseguían, á abrazar el Vacío... Menos mal que las lágrimas se borran fácilmente;—porque, como ya dijo Quintiliano (1)—, nada más fácil que secarse las lágrimas;

nihil facilius quam lacrymas marescere.

Sí; las lágrimas se borran, y los dramas perduran, cuando

(1) *Institutiones Oratoriæ,* I, VI.

son de un autor grande como Larra, aunque sean flojos como el *Macías*, quizás para oprobio del padre que los engendró.

Se ha recordado que *Fígaro* no habló el español hasta los nueve años, educado como fué en un colegio francés; pero también se ha recordado cómo llegó después á dominar el idioma que no balbucieron sus labios untados de leche. Y hay que confesarlo: no sólo la lengua que usaba Larra, sino su genio, su persona moral y literaria, era castiza y castellana pura. ¿Para quién sino para él parece escrita la atinada observación de Fouillée sobre nuestro temperamento artístico en su *Esquisse psychologique des peuples européens*: «El áspero genio de España, como el de los romanos, es propicio á la sátira, pero en razón de su gravedad natural, da con más gusto *(plus volontiers)* á su burla la forma de una ironía amarga. No es la piedad hacia los miserables, es el desprecio el que inspiró el realismo cruel de las novelas picarescas.»

Respecto á la posible copia, ó más bien reminiscencias que hubiera tenido ó podido tener Larra de obras anteriores, cuya base era la misma leyenda de Macías (1), escribe terminantemente el maestro Menéndez Pelayo, en el pasaje ya citado de sus *Observaciones preliminares*: «Ni en la novela ni en el drama da Larra indicio alguno de haber conocido la comedia de Lope. Tampoco creo que se ins-

---

(1) Recuérdese que hasta la poesía lírica ha aprovechado la leyenda del fino amador y que en una de sus humoradas Campoamor escribe:

> ... que cual yo te amé á ti, no amó Macías;
> y que fué aquel amor que te he tenido
> un amor inmortal de cuatro días.

Ramón del Valle-Inclán ha evocado en nuestros días al amador de su mimosa tierra galaica, enmarcando su figura en el oro puro de su prosa, la más castellana de nuestros contemporáneos.

pirase en la de los tres ingenios (1). Las únicas reminiscencias que en el *Macías* he advertido son de un drama francés anterior en pocos años al de Larra: el de Alejandro Dumas, *Henri III et sa cour*, estrenado en 1829. La situación en que la Duquesa de Guisa se encuentra respecto de su amante St.-Megrin, es análoga á aquella en que Fernán Pérez de Vadillo coloca á su esposa Elvira respecto de Macías, y ambas escenas tienen un desarrollo parecido; pero aquí se detiene la semejanza.» Insistiendo en estas analogías encontradas por el crítico español, el docto crítico americano, historiador del romanticismo español, Enrique Piñeyro, añade: «La influencia de Dumas se siente demasiado en todo este acto tercero. Los amantes son sorprendidos allí mismo; Macías, frenético, desesperado, al ver que Elvira se humilla hasta implorar para él perdón de D. Enrique, quien lo manda encerrar en una prisión, lanza una invectiva violenta, declamatoria, pero muy en situación y de una energía en la expresión por momentos admirable. El actor Valero la hizo durante mucho tiempo aplaudir con furor por toda España. A esta peripecia sucede una escena que parece directamente venir del *Enrique III y su corte*, del viejo Dumas. Fernán Pérez, el nuevo esposo, ciego de celos, amenaza matar á Elvira blandiendo su puñal: ella aguarda impasible el golpe, en lo cual cree él ver la prueba de su inmenso amor por el otro, y exclama:

Le ama, oh cielos, de tal modo,
que ya prefiere á su olvido
la muerte...
Mal haya el que tan amado
supo ser!...

---

(1) Estos tres ingenios son Bances Candamo y otros dos colaboradores suyos en las *Comedias Escogidas* (1704), cuyos nombres se ignoran.

como el Duque de Guisa después de prueba idéntica prorrumpe: *Vous l'aimez bien, madame! Malédiction sur lui qui est tant aimé!*—Fernán pretende también, como Guisa, forzarla á dar una cita al amante, una cita para perderlo, y al negarse ella la coge del brazo con furor y la obliga á gritar: «¡Por piedad, me lastimáis, señor!»; del modo mismo que la Duquesa de Guisa, al sentir su brazo lastimado por el guantelete de acero, dice: *Vous me faites bien mal, Henri, horriblement mal!*—Por último, ante la obstinación de Elvira, llama aparte Fernán á un servidor para decirle:

> Alvar, cuatro hombres buscadme...
> ¿Me entendéis?

no tan claro, pero con las mismas siniestras intenciones con que Guisa, en otra parte del drama, grita: *Saint-Paul, qu'on me cherche les mêmes hommes qui ont assassiné Fugart*. El cuarto y último acto del drama de Larra es bastante corto. Elvira, adivinando lo que trama su marido, corre á la prisión para prevenirlo. Después de un segundo dúo de amor, más bello que el anterior, y ambos al unísono en el sentimiento esta vez, es ya tarde para que logre Macías salvarse de Fernán y sus sicarios. Apenas sale á su encuentro, vuelve mortalmente herido. Elvira se hiere con la daga de su amante, que él «alarga débilmente», y muere ella diciendo estos versos:

> Llegad... ahora... llegad... y que estas bodas
> alumbren... vuestras... teas... funerales...

Y si bien estas líneas y la naturaleza de la catástrofe y su colorido poético recuerdan algo el final de *Hernani*, las palabras siguientes de Fernán Pérez nos vuelven otra vez á la influencia de Dumas:

> Me vendían.
> Ya se lavó en su sangre mi deshonra.

Calderón, que más de una vez puso en escena maridos que lavan en sangre su deshonra, no concentraba así en breve frase final la catástrofe de sus tragedias. Fué Dumas quien desde 1831 puso de moda esas cláusulas lapidarias: *Elle me résistait, je l'ai assassinée!* (1).



Después de Larra, nada más natural que tratar de Espronceda, por su categoría de gran poeta lírico. Pero el autor de *El Diablo Mundo*, si merece nuestra admiración como cantor de Teresa, quedó muy por debajo de su altura ordinaria cuando trató de ser novelista. «No fué más que poeta lírico—nos dice Piñeyro (2)—; en ningún otro género llegó al mismo elevado nivel. Su única novela, *Sancho Saldaña*, los fragmentos conocidos del drama *Blanca de Castilla*, dicen muy claro que *mejor para su gloria habría sido abstenerse de probar sus fuerzas en esos ejercicios.*» Lo primero que le faltaba á Espronceda para escribir una buena novela era la adquisición de la prosa artística. Con la prosa de aquellos tiempos, castiza y clara, corriente y moliente á todo ruedo, no se podía ser ningún Balzac, por mucho genio que se poseyese. Por lo demás, el cantor de Teresa no intentó ser un Balzac. Como todos sus compañeros de entonces, aspirantes á novelistas, quiso sólo ser un Walter Scott.

Antonio Cortón, hasta ahora el mejor crítico que ha tenido Espronceda, dedica un capítulo á la novela del lírico. «Los literatos de aquel tiempo—dice—lo ensayaban todo, y Espronceda, como los demás, fué también novelista. Pero los novelistas españoles que florecían por esta

---

(1) *El Romanticismo en España*, páginas 25, 26 y 27.
(2) *El Romanticismo en España*, V. I, pág. 140.

época, desdeñando las buenas tradiciones de la novela realista española, cultivaban la novela histórica, ó por mejor decir, caballeresca, siguiendo el estilo de Walter Scott y tomando asunto de casos de nuestra historia patria» (1). Y después de exponer el argumento de la obra de Espronceda, da aquí su juicio sintético acerca de su valor. «Sobre este fondo histórico se desarrolla la acción de la novela, que divide en once capítulos, llevando cada uno como epígrafe, según la costumbre de la época, algún pensamiento recogido en nuestra literatura clásica, con lo que Espronceda demostró que, aunque aparentando desdeñar la erudición y la cultura, había leído mucho y bien. Son tan visibles en la obra el desaliño, el abandono y la pereza intelectual del escritor, que no sin visos de razón han opinado algunos que *Sancho Saldaña* no es, en realidad, novela, sino colección mal hilvanada de apuntes y diseños. Ya se ha dicho, al discurrir ligeramente acerca de *El Pelayo*, que en las obras de empeño Espronceda flaqueaba. No es mucho que se advierta en la novela el mismo defecto capital que en toda la obra literaria de este escritor desordenado, á quien el orden aburría, según él mismo confesaba en satíricos versos... Claro es que la obra de autor tan insigne, aun siendo, en general, bastante floja, había de tener forzosamente su marca de fábrica. El conflicto dramático, nacido de la pasión ardiente que inspira á Saldaña doña Leonor de Iscar, y del desvío de ésta, es más viejo que el mundo; pero el autor se da tal maña, que sólo por este conflicto la obra interesa. Además, Espronceda había estudiado tan á fondo el siglo XIII, con su mentalidad y sus costumbres, sus vicios y sus supersticiones, que se le puede diputar por un discípulo excelente de Walter Scott, no juzgado éste, por supuesto, con el rigor de un Taine»... (2).

---

(1) *Espronceda (Autores célebres)*. Cap. X., páginas 219 y 220.
(2) *Obra citada*, páginas 228 y 229.

Esto nos excusa de continuar haciendo examen crítico. Menéndez y Pelayo, con su innegable rotundidad de expresión, ha calificado de *soporíferos* los seis volúmenes del *Sancho Saldaña*. La obra lírica de Espronceda era obra de sentimiento, de fogosidad, de fantasía desbordada; su labor extra-lírica (novelesca ó épica, como en el *Pelayo*) es obra escueta, de razón fría, de cerebralismo puro; es obra de clásico, mientras que *El Diablo Mundo*, por ejemplo, es obra de romántico puro, de un romanticismo elevado al cubo... Y ocurre con las obras que son producto de la facultad razonadora, que, como dice Pascal, «la razón obra con lentitud y con tantas miras y principios diversos, que siempre debe tener en cuenta que á cada paso vacila, se entorpece ó yerra por no verlos todos á la vez. No así el sentimiento: obra en un instante y siempre está dispuesto á obrar».

Fué Enrique Gil el más dulce poeta de la época romántica; y su musa, sentimental y aun llorona como el sauce que Alfredo de Musset quería que plantaran sobre su tumba (1). Más aún: si algún poeta hubo que se pareciera al «pobre Alfredo» entre los españoles de la época, ninguno mejor que el cantor del Sil, *de las ondas claras* y de *la arena de oro*. Pero miento: Alfredo de Musset era un espíritu doble, complejo, como todos aquellos en los cuales la civilización ha clavado su garra; tenía, al lado de la sensibilidad exquisita y de la ternura casi femenil, un fuerte dejo de humorismo, de burla sarcástica, que fácilmente se transparentaba aun en medio de sus efusio-

---

(1) *Mes chers amis, quand je mourrai,*
plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré,
la pâleur m'en est douce et chère,
et son ombre sera légère
à la terre où je dormirai.
(*Poésies nouvelles.—Lucie.*)

nes más sinceras. No podía negarlo: estaba ebrio de vino, de sentimentalismo y de ironía. Y así el poeta que ha escrito *La Nuit de Mai* es también el autor de *Namouna*. Y el que cantaba con voz que perdurará á través de los siglos—porque hay algo de eterno y consubstancial con la humanidad en el romanticismo bien entendido:

Adieu! ta blanche main sur le clavier d'ivoire,
durant les nuits d'été, ne voltigera plus...

era el que firmaba aquellas estancias que son un derroche de sátira fina, á lo Enrique Heine:

Il faut en convenir: l'Antique Modestie
faisait bâiller son monde et nous n'y tenions plus.
Grâce à Dieu, pour New-York elle est enfin partie;
c'était un vieux rameau de l'arbre de la vie;
et tant de pauvres gens, d'ailleurs s'y sont pendus
qu'il n'est pas étonnant qu'elle ait les bras rompus (1).

Gil y Carrasco no tenía esa nota del humorismo; era más ingenuo, como nacido en medio de una civilización menos complicada. Musset vivía en París, en una ciudad moderna ya, que, si no tenía el aspecto que actualmente presenta, daba ya idea de la grandeza del siglo que promediaba con sus bulevares grandiosos, con su impulso fabril, con la afluencia de forasteros que la visitaban, con sus letras y artes, que eran ya refinadas, cual si sintiesen la pesadumbre de diez y nueve siglos de literatura que llevaban encima... Gil y Carrasco había de tener por fuerza el alma mucho más virginal literariamente, si se me permite la expresión; había nacido en Villafranca del Bierzo; y solo había venido á Madrid, un Madrid sucio, mal empedrado, tortuoso y sin ensanches... Los grabados de aquel tiempo nos dan la idea más pobre del Madrid de

(1) *Poésies nouvelles: La Bonne Fortune.*

entonces; aun no se habían urbanizado las grandes calles que hoy lo adornan; y había en su aspecto algo de ciudad africana con tintes parisinos mal teñidos... Las Calatravas estaban rodeadas de casas mezquinas con dos pisos y celosías á la antigua usanza española; un exiguo alumbrado lanzaba melancólicas estrías de luz sobre la ancha y destartalada calle de Alcalá, por donde cruzaban sombras de señores enchisterados y damas de complicados y volanderos miriñaques... Era la época sórdida y sin pulir aún; el *Semanario Pintoresco* publicaba sus grabados míseros hechos en planchas de madera y que obligaban á dejar en blanco la vuelta del periódico. El dibujante Alenza pintaba sus *Caprichos* disparatados, mezquinos remedos de Goya. Y el editor del semanario, muy satisfecho, advertía *á nuestros lectores* que «tres fueron las ideas principales que presidieron á la fundación de esta obra periódica: 1.ª, demostrar que no era imposible, como se creía, excitar el interés del *público* con una *publicación* que, prescindiendo de los acontecimientos y discursos políticos, tuviera únicamente por objeto propagar generalmente los conocimientos útiles de las ciencias exactas, naturales é industriales, de las buenas letras y de las artes; 2.ª, que podía reducirse esta publicación á un precio tan ínfimo que llegase á estar al alcance de toda clase de fortunas; y 3.ª y última, que *había llegado el caso de ensayar entre nosotros el arte del grabado en madera, desconocido en nuestra España,* y que, de algunos años á esta parte, constituye el más elegante adorno de las producciones de la prensa extranjera» (1).

En este ambiente no era extraño que la musa de Gil no estuviese siempre á la altura que lo avanzado del siglo reclamaba, y que fuese á ratos torpe y balbuciente. Mas

---

(1) *Semanario Pintoresco Español*, núm. 118, año de 1838.

siempre conservó un tinte de delicada melancolía y de sentimentalismo encantador que la hacen original y única entre todas las de sus compatriotas contemporáneos. En sus poesías hay instantes en que uno cree estar oyendo á uno de nuestros poetas modernísimos; y ciertas estrofas del malogrado vate leonés hechizan por el encanto de su quintaesenciado sabor nuevo, que nos hace recordar algunos buenos momentos de nuestros actuales elegíacos (Villaespesa, v. gr.), tales como estas encantadoras estancias donde parece presentir su muerte prematura y su sepulcro en tierra extraña:

¡Quizá al pasar la virgen de los valles,
enamorada y rica en juventud,
por las sombrías y desiertas calles
do yacerá escondido mi ataúd,
irá á coger la humilde violeta
y la pondrá en su seno con dolor,
y llorando dirá: *¡pobre poeta!*
¡ya está callada el arpa del amor!

Nada en él de la hueca trompetería que atronaba los oídos en las mejores estrofas de los más grandes vates de la época, en Espronceda ó en Zorrilla; sólo una tímida clarinada pasional rompe á veces la opaca y sorda monotonía de sus rimas de canturia doliente; sólo la dulzura, y por la dulzura pudo encontrar á ratos acentos que vivirán:

Mujer, fueron los días de mi gloria,
los días de mi bella libertad,
vagos ensueños de oriental historia,
Abril que ya se hundió en la eternidad.
Sólo un recuerdo bello se levanta
entre tinieblas húmedas y olvido,
voz solitaria que apacible canta,
cascada de dulcísimo ruído.
Día feliz de amor y de ignorancia

en que latió mi virgen corazón,
puro como los juegos de mi infancia,
dulce como mi tímida pasión...
¡Oh, morir sin llevar una esperanza,
abandonar la vida, el aire, el sol,
los azulados mares en bonanza,
del occidente el mágico arrebol!
Temblar á tu desprecio y á tu olvido
como palma que azota el huracán...
Tal miseria y dolor no has conocido,
pacífica doncella sin afán...

El presentimiento de la muerte cercana flota sobre estas hechiceras estancias como un incienso que las perfuma... Nada más apropiado al carácter de su poesía que las estancias que le dedicó Eulogio Florentino Sanz, el primer heiniano español y acaso también el primer autor de *Doloras:*

Yo, al encontrar su cruz en mi camino,
como engendra el dolor supersticiones,
llamé tres veces al cantor divino,
y de su lira desperté los sones,
y turbé los sepulcros murmurando
la más triste canción de sus canciones...
Y á la viola que al favonio blando
columpiaba allí cerca su corola,
volví los turbios ojos... Y clavando
la rodilla en el césped (donde sola,
era airón sepulcral de una doncella)
desprendí de su césped la viola...
Y al lado del cantor volví con ella,
y así lloré, sobre su cruz mi mano,
la del pobre cantor mísera estrella... (1).

Su novela es quizá la más bella novela de la época ro-

(1) Esta composición, escrita en Berlín (donde Sanz era Secretario de la Legación española), iba dirigida en forma de epístola á D. Pedro Calvo Asensio, director de *La Iberia,* donde se publicó.

mántica, por la dulzura de sus sentimientos. De fijo que no es la novela de Gil de aquellas á que aludía con acerba diatriba un R. de M. R.—cuyas iniciales corresponden en un todo á D. Ramón de Mesonero Romanos—, execrando á los imitadores de Walter Scott: «La novela de costumbres contemporáneas, bastardeada ya de esta manera y desacreditada en la república de las letras, por culpa de los autores malignos ó sentimentales, hubo de ceder el cetro á la novela histórica, que la brillante pluma de Sir Walter Scott trazó atrevidamente en nuestros días, abriendo ancho campo en donde los ingenios aventajados pudieran alcanzar nuevos laureles. Mas desgraciadamente para los que le siguieron, el descubridor de tan peregrina senda siguió por ella con paso tan denodado, que consiguió dejar muy atrás á los que pugnaban por imitarle. Y éstos, pretendiendo suplir con la exageración lo que les faltaba de ingenio, convirtieron muy luego en ridículas caricaturas, modelos, por cierto, más dignos de respeto. ¡Suerte lamentable de los grandes ingenios, la de verse seguidos por infinita turba de serviles imitadores, los cuales, abultando los defectos y no acertando á reproducir las bellezas naturales de su modelo, llegan á hacer insoportable hasta el género mismo de composición que aquél supo inventar ó ennoblecer! Hemos observado á la novela fantástica ceder al paso de su propia exageración; vimos á la novela de costumbres reducida al estrecho límite de una fábula de amor, ó prostituída hasta el inmundo lodazal de las cárceles y zahurdas. Vemos, por último, á la novela histórica de Walter Scott, ridículamente ataviada por sus imitadores con un falso colorido, desfigurando la historia con mentidas tradiciones; prohijando la afectada exageración de los libros caballerescos, y prestando á los personajes históricos que pretende describir los atrevidos rasgos con que aquélla pudo realzar á sus héroes fabulosos; remedando á veces su estilo pom-

poso y recargado, y otras complaciéndose en dejar atrás la natural grosería de la plebe con cuadros repugnantes por su absoluta desnudez» (1).

Extraño un poco esta acritud de palabra en el pulcro y comedido autor de las *Escenas Matritenses*; y no comprendo á qué novelas puede referirse—si no es que por sorprendente presciencia anticipase las tonterías sedicentes naturalistas de López Bago—cuando habla de *cuadros repugnantes por su absoluta desnudez*. Más templado y justo estaba Martínez de la Rosa, no menos clasicote y amigo de los cánones de los preceptistas que *El Curioso Matritense*, y que, sin embargo, al debatirse en el Ateneo (el 25 de Enero del mismo año de 1839) el tema siguiente: *Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas*, al hacer el resumen, con pasmosa serenidad de juicio, poco común en él cuando se trataba de «novedades», sentó estas afirmaciones: que las novelas históricas «del día» no tenían otra base que *una reacción natural* respecto de las escritas en el siglo XVIII; «las cuales realmente eran corruptoras; algunas tenían objeto político, otras moral y de puro filosofismo; manía que se llegó á apoderar de todos los ánimos» (2). Este género de literatura, concluía, ha abierto nueva senda al ingenio. Walter Scott, su jefe, y lo mismo Cooper y sus imitadores, no persiguen otro fin que pintar la Edad Media y presentar ese aliciente á la curiosidad, aumentando el hastío hacia el anterior género novelesco...

Sin embargo, el docto Piñeyro entiende que no se propuso Enrique Gil hacer una imitación directa del novelista inglés, aunque sí tuvo una reminiscencia permanente de *The Bride of Lammermoor*. El recuerdo de la no-

(1) *Semanario Pintoresco Español*: segunda serie, tomo I, página 254; 1839.

(2) Véase el número de 10 de Febrero del mismo *Semanario*.

vela británica se *cierne* sobre el novelista. Merece transcribirse el juicio exacto y categórico del crítico americano. «Su novela *El Señor de Bembibre* es, después del *Doncel* de Larra, la mejor del período romántico», comienza por apuntar. Con esto estoy absolutamente conforme. «Compréndese, sin embargo, que debió perjudicarle desde el primer momento el recuerdo de la novia de Lammermoor. El señor de Bembibre trae á la memoria, hasta en el nombre y el modo frecuente de emplear el título, al señor de *Ravenswood the Master of Ravenswood*, como también Scott llama á su protagonista. Las grandes líneas del argumento son parecidas, y la situación, la crisis de la acción, idéntica. No es justo ni exacto decir que ha hecho Gil una imitación directa ó indirecta; nada tiene de inverosímil pensar que el plan tomó forma en la mente del autor sin el propósito de rivalizar con el novelista escocés, sin darse cuenta de que en realidad traía á España y ligaba con sucesos de su historia algo, en el fondo y en la forma, semejante á la hermosa y dramática composición de Scott, la cual sin duda conocía, porque era popular en castellano y porque en 1844, cuando publicó Gil su obra, estaba aún más popularizado el argumento en virtud de la ópera de Donizetti, uno de los grandes triunfos de la música italiana, puesta en escena en Madrid constantemente» (1).

*
* *

Je me promène parmi les hommes comme s'ils étaient des arbres, decía Descartes, escribiendo desde Holanda. Esta frase gráfica y aguda expresa muy bien—si la aplicamos á nuestro caso—el grado supremo de impersonalidad que debe caracterizar al buen novelista. Un novelista debe pasearse entre los hombres «como si fuesen ár-

---

(1) *El Romanticismo en España,* 282 y 283.

boles»... Esta cualidad de ver el mundo con la serenidad empañada de lirismo y de entusiasmo con que un botánico considera sus colecciones de dicotiledóneas—era lo primero que faltaba al novelista romántico. Por eso Enrique Gil, que era ante todo poeta lírico, no deja de ser poeta ni aun en su novela. Lleva á ella su ternura infinita, su ansia de anegarse, á fuerza de absorción reflexiva, en el Océano de lo inmortal y de lo eterno, que parece desmentir por una vez el dicho de Emerson: «Si el Oriente ama lo infinito, el Occidente no se deleita en las formas.» Enrique Gil y Carrasco fué uno de los pocos poetas que se pudieran llamar orientales dentro del Occidente. Tenía el secreto de la grandeza, de la elevación á esferas superiores, que es el gran secreto oriental. Era un místico por el éxtasis, un místico del amor, no del amor carnal, sino de un amor especial que no podría considerarse cristalizado en un estado del alma: como si el poeta tuviera siempre quince años y su corazón púber latiese aceleradamente, pero su seso no se sublevase.

Enrique Gil no era un colorista; no tenía sentido de la forma y del dibujo. Experimentaba la obsesión morbosa de lo Infinito. Como todos los destinados á morir jóvenes, no se ocupaba de las cosas viles de aquí abajo, y presentía con Renan, sin haberlo leído de fijo, que el Espíritu no pasa... Y de ahí sus sonrisas por las cosas que pasan... «Yo tenía el sentimiento de lo Infinito y de lo Eterno»..., hubiera podido decir con el autor de los *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*

Bien sabe Dios que no es mi ánimo hacer irrisión de las costumbres y producciones de nuestros antepasados, que hacían cuanto estaba dentro de sus facultades; mas para que se vea hasta qué punto España estaba, especialmente en materia artística, á muy bajo nivel de las restantes naciones europeas, bastará recordar que, precisamente repasando una colección de cartas que se cruzaron

entre el Barón de Humboldt y nuestro Gil y Carrasco, tropiezo con unas cartas en que el sabio autor de *Cosmos* hacía notar al novelista español que, para presentar al Rey su novela *El Señor de Bembibre*, era preciso que quitase el título colorado de la portada *Biblioteca popular*, y (me atrevo á proponéroslo, decía, con fino modo, pero con enérgico mandato, como ruborizado él mismo del escaso valor de la obra como trabajo tipográfico) el grabado de la página 235: *el regalo de la señorita doña Beatriz*, porque «ese grabado no da una idea muy ventajosa del estado de las artes en 1844» (1). Y no se atrevía á añadir: en vuestra patria, por consideración al extranjero inteligente y cortés. No hay en estas observaciones nada deshonroso para la España de aquel período, ni menos algo que deslustre el claro nombre del delicado poeta leonés; antes bien, véase en ellas la amargura de un español amante de su patria, que quisiera que ésta correspondiese en todos los momentos á la dignidad de su pasada grandeza.

Aun en su novela, que, como histórica, exigía colorido de época, procura el poeta que lo que más resalte sea el amor intenso y avasallador de doña Beatriz y de D. Alvaro. Aquellas pláticas en *vos*—que tienen sabor arcaico

---

(1) *Je n'ai osé découper*—dice la carta, escrita en francés—*les feuilles du* SEÑOR DE BEMBIBRE, *mais je veux absolument le lire tout entier avant de l'offrir au Roi. Cela fera un joli petit volume, que je vous conseille de faire relier en satin bleu ou rouge à l'anglaise. Vous ôterez le titre coloré* BIBLIOTECA POPULAR *et j'ose le proposer aussi la gravure, p. 235 du* REGALO DE LA SEÑORITA BEATRIZ. *Cette gravure ne donne pas une idée bien avantageuse de l'état des arts en 1844*»—Estas cartas van añadidas de apéndice á la novela en la edición de las *Obras en prosa de D. Enrique Gil y Carrasco*, coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de la Vera é Isla, precedido de un prólogo y de la biografía del autor. Madrid: imprenta de la Viuda é Hijos de D. E. Aguado, calle de Pontejos, 8; 1883.

tan notable— son expresión del alma apasionada del poeta, inflamado de amor hacia mujeres ideales que nunca encontró aquí, sin duda. Para concretar su ensueño, lo fijó en una época pasada y lo encuadró en el marco de una novela. Allí vive vida más perenne que la de los mármoles y bronces. *Ære perennius...*

Eso no quiere decir que Enrique Gil no tuviera un sano sentido realista. Bastaría para demostrarlo el pasaje con que comienza el libro: la charla de los tres domésticos volviendo de la feria de Cacabelos. Ni tampoco desconocía los recursos de su arte; era estilista puro y castizo, de frase sedante y apacible, con granitos de oro entremezclados en la arena llena de grijo y aun de la escoria de los lugares comunes, como el curso del dulce Sil, donde nació el tímido é inmortal cantor de la violeta...



La novela de Martínez de la Rosa, *Doña Isabel de Solís*, salió en tres partes, como era uso consagrado en aquel entonces, hoy dado afortunadamente al olvido. Al hacer la *Crónica literaria* en el *Semanario Pintoresco Español* (1), el revistero se desmedía en elogios superabundantes, diciendo cosas por el estilo: «Ha salido á luz la segunda parte de la novela histórica del Sr. Martínez de la Rosa, titulada *Doña Isabel de Solís, Reina de Granada*, que con tan loable perseverancia, y en medio de trabajos de mayor cuantía, ha continuado este distinguido literato. Imposible de todo punto es hacer ni aun la reseña más breve de su argumento y desempeño en un artículo de tan cortas dimensiones como el presente, principalmente tratándose de un asunto colosal en sus proporciones, como es la reconquista del granadino imperio y

(1) Segunda serie, tomo I, núm. 35; 1 de Septiembre de 1839.

con el del último atrincheramiento de la media luna en nuestro hermoso país. Este suceso es, en nuestro entender, uno de los campos más bellos que puede mostrar la historia moderna á la imaginación y al discurso, y de consiguiente es menester dar gracias muy rendidas al que lo cultiva, pues que en pro y honra nuestra lo cultiva. Fuera de esto, y sin salir de nuestro anterior propósito, fuerza es decir que la obra en cuestión está bien ataviada con todas las galas y ornatos de la riquísima lengua castellana, y que es tal el conocimiento de la lengua y exquisita y profunda erudición que manifiesta el Sr. Martínez de la Rosa en cada página, que su lectura forma un sabroso é instructivo recreo. Mucho deseamos que el tercer tomo sirva de cumplido remate á esta obra, y entonces, teniendo á la vista la figura completa y acabada, puede ser que emitamos nuestro pobre dictamen sobre sus formas y expresión; hasta ese día aconsejamos á todos los amigos de las bellas letras la lectura de esta producción, que abre ó continúa una carrera inmensa para nosotros, tanto en extensión como en riqueza. Recomiéndanla además la belleza de la edición y los lindos grabados que la acompañan, traslados ambos de vistas interesantes de la Alhambra.»

Mas, prescindiendo de estos elogios de ocasión y una de encargo, he de reconocer que la novela de Martínez de la Rosa sólo vale algo como escrita en limpia y galana prosa, no tan admirable, sin embargo, como se creía por aquella época. Y no representa nada esa moneda cobriza y hoy ya oxidada en el capital, no opulento, pero sí bien administrado, que podría representar la personalidad literaria del autor de *La conjuración de Venecia*, obra de nervio y de fogosidad romántica, refundidor acertado del *Edipo* y que sirvió de puente de tránsito del romanticismo más desenfrenado á una concepción más serena del arte.

***

De Villahermosa á la China, obra de D. Nicomedes Pastor Díaz, es, más bien que una novela, un poema en prosa, influído por el wertherismo; obra parecida á la de Senancour *(Obermann)*, á la de Fóscolo *(Jacopo Ortis)*, á la de Benjamín Constant *(Adolphe)* ó aun á la *Corina* de Mad. de Stäel, obras todas muy en boga cuando nuestro autor publicó la suya, 1858. Como el subtítulo indica *(Coloquios íntimos)*, la novela es preponderantemente subjetiva, y con eso queda dicho que es la menor cantidad posible de novela, para todo el que sepa lo que este género de arte significa en la estética moderna. La novela, esa epopeya burguesa, la novela en el sentido moderno que amó Goncourt, que practicó Zola, que Flaubert elevó á su cumbre, es esencial y fundamentalmente objetiva. D. Nicomedes Pastor Díaz, poeta lírico ante todo, autor de poesías tan ensalzadas como *La Sirena*, cuya estrofa final encantó á Hartzenbusch al oirla recitar en el Liceo de Madrid, no era hombre capaz de plegarse á estas exigencias de dama aristocrática que tiene la novela moderna, la novela tal como salió de Francia y se transmitió á los demás países europeos. La novela, tal como está hecha en Eça de Queiroz, en Palacio Valdés, en la Pardo Bazán, era planta que no hubiera podido aclimatarse en el año 1858. Por aquel tiempo, el gusto público se satisfacía con esos *sollozos íntimos*, ya en forma de *suspirillos germánicos*, como aquí los llamaba con desdén un poeta viril, mejor ó peor rimados, ya en forma de novelas autobiográficas disfrazadas con una máscara de impersonalidad, donde se contaban muy por menudo las tribulaciones de un corazón de veinticinco años. Alfredo de Musset, el gran maestro de esa generación, había marcado la pauta y había encerrado el credo poético de su época en estos hermosos versos:

Ah! frappe-toi le cœur; c'est là qu'est le génie...
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour;
c'est là qu'est le rocher du désert de la vie

d'où les flots d'harmonie,
quand Moïse viendra, jailliront quelque jour... (1).

El mismo Musset había dado la fórmula de la novela de entonces en su *Confesión de un hijo del siglo.*

Por eso D. Nicomedes Pastor Díaz, que era hombre culto y hombre de su tiempo, que había viajado mucho, que había llegado á ser Ministro plenipotenciario en Portugal y en el Piamonte, escribió una novela en el gusto de sus contemporáneos. Con una diferencia notable, que la separa de las novelas maestras que tuvo delante de su imaginación: el original desenlace de la obra y el extraño fin del protagonista. Así como Werther se suicida, Javier se marcha de misionero á China. Es, sin duda alguna, una solución más cristiana y que reconciliaría á D. Nicomedes Pastor Díaz con todo el Episcopado español. El gran pagano se convirtió, al pasar á España, en el gran católico.

Sin duda su novela, aunque sólo sea por el edificante fin, podría recomendarla hasta la Prensa católica más rehacia á este género de arte. Porque hemos de notarlo, ya que viene á cuento: uno de los obstáculos más duraderos y graves á la difusión del género novelesco en España ha sido cierta Prensa demasiado estrecha de criterio y corta de alcances, que detestaba todo lo que tuviese, aun de lejos, tufillo de novela; género para ella vitando y reprensible y del cual ha mandado siempre precaverse á sus lectores. Comprendo que estaba en su perfecto derecho anatematizando la novela de tendencia á lo Galdós; pero cuando se demostraba ser perfecta católica en la vida privada y pública, haciendo ostentación de su catolicismo en las relaciones sociales, desechado todo falso respeto humano, sin perjuicio de escribir novelas más ó

(1) *Premières poésies*: *A mon ami Edouard B.* . (*Œuvres complètes de Alfred de Musset*, pág. 45; París, Eugène Fasquelle, éditeur.

menos naturalistas, como lo demostró doña Emilia Pardo Bazán—y tomo este ejemplo, porque es acaso el único, por lo menos en España—, no veo que hubiese motivo para tanto clamor y repique de campanas á vuelo para concitar al pueblo en la plaza pública y ordenarle que se precaviese del contagio é infición de la «peste naturalista».



Bien está que todo católico, como tal católico, rechace las novelas de Picón en globo por su tendencia decididamente heterodoxa ó liberal (anticlerical, que diríamos hoy), ó aun, si queréis, *La Regenta*, de *Clarín* (descontando, por supuesto, las magníficas estrofas del poema en prosa que le canta á la Catedral de Vetusta... ó de Oviedo, como decimos los enterados), y, es claro, todas las novelas tendenciosas de Galdós (1); pero ¿por qué se ha de excluir del catálogo de artistas á los noveladores que escogen sus argumentos en terreno neutro? ¿Puede ser la novela de por sí género de arte nocivo á la religión y á la sociedad? Mucho hay que alambicar para suponerlo así; sin embargo, hay autores que lo creen. Vamos á verlo.

Bueno será recordar, en primer lugar, la polémica que sobre este particular sostuvo doña Emilia Pardo Bazán con el culto y tolerante P. Conrado Muiños—siempre en la Orden de San Agustín ha descollado la mayor tolerancia y la mejor comprensión para las flaquezas humanas, así como el concepto del arte más universal y humano, y el entusiasmo por toda forma de belleza (para algo

(1) Tales, como todos saben, son: *Gloria*, *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, en parte *Tormento*. Exclúyense de esta lista *Nazarín*, que es sinceramente cristiana, y las que son de argumento indiferente.

se desciende de un gran artista como fué el Obispo de Hipona)—, este P. Muiños tan castigado por las iras biliosas del *Clarín* de los últimos tiempos. Siempre fué doña Emilia sincera católica; pero no quiso dedicarse, como su precursora... en sexo Fernán Caballero, como D. Pedro Antonio Alarcón ó como el P. Coloma, á dorar la *amarga píldora* de las virtudes cristianas. Así se lo confesaba con noble entereza de ánimo al Reverendo Padre Agustino, que juzgaba su personalidad literaria desde las columnas de *La Ciudad de Dios*. «Volviendo á su artículo de usted—le dice—, si no me ofusco respecto al propósito general que le anima, creo que todo él puede sintetizarse en esta idea: que fué notoria exageración mía el congratularme porque al fin se publicaba una novela católica, obra de un jesuíta, revisada y expurgada por cuatro censores de la misma Orden, y sin embargo cruda, franca, realista, más osada tal vez que ninguna. Claro está que al conceder yo «la absoluta compatibilidad del más acendrado catolicismo apostólico romano y el pleno cultivo del arte», cometí á sabiendas la figura retórica que consiste en aparentar que aprendemos algo que muy de antemano sabíamos. ¿Pude yo dudar que cabe ser á la vez artista y católico? Lo que no cabe, ó al menos no cupo hasta hoy, es conservar reputación de lo segundo sin sacrificar lo primero, y aun así...» (1). Naturalmente que el mal lo achaca más bien la Pardo Bazán á la prensa que á las altas jerarquías católicas. «Usted distingue cuidadosamente entre la Prensa católica y el Episcopado. Es cierto: los Muy Reverendos Obispos son, por punto general, personas de suma discreción, dulzura, miramiento y tolerancia. Pero la Prensa reaccionaria, esa Prensa alborotadora á que se refiere usted, ¿es acaso un fenómeno aislado, sin correla-

---

(1) Véanse sus *Polémicas y estudios literarios*, páginas 153 y 154.

ción moral con las multitudes que la leen, ó es más bien, como yo sospecho, el termómetro que debemos consultar para saber lo que se piensa de nosotros los escritores en ciertas esferas y en ciertos círculos? ¿Hemos de atribuir valor como síntoma á la cultura y prudencia de los menos, de los que como usted muestran apego á las letras, y hemos de negarlo á la inquina, á la estrechez, á la amargura de los más?» (1). Sí; del mal no tanto tenían la culpa los verdaderos Obispos, pastores de la grey católica española, como esos obispos laicos, obispos de levita (según se les llamó con gráfica frase) que, so capa de periodistas integristas ó carlistas, renovaron el montanismo de Tertuliano—aquel integrista de la antigüedad que decía: *Nos enim laici etiam sacerdotes sumus*—; y nos acercaron al anglicanismo sin querer. Baste recordar á D. Cándido Nocedal, cuyo testimonio citaremos después.—Ahora sigamos con doña Emilia Pardo Bazán. «Usted mismo reconoce—añade la autora de *Insolación*—, con franqueza que le honra, que en el campo católico abundan las prevenciones contra el género novelesco. Usted mismo, recordando ciertas frases del P. Coloma (no hay remedio sino citarle) en el prólogo de *Lecturas Recreativas*, frases que infligen á la novela reprobación y humillación indefinibles, declara que, si opinase como el P. Coloma, se cortaría la mano antes que escribir una novela ni un cuento, por aquello de que *non sunt facienda mala ut eveniant bona*. ¿Y cree usted, Fray Conrado, que cuando se tiene, á falta de la mezquina vanidad personal, el noble orgullo colectivo de pertenecer al número de los que aspiran (si no consiguen) honrar á su patria y dejar en pos de sí, al morir, un destello de gloria; cree usted, digo, que cuando un día tras otro depuramos nuestra conciencia y

---

(1) *Ibidem*, 154 y 155.

pensamos hacer obra santa, no nos sabe á acíbar y á rejalgar de lo fino ese sistemático desprecio que nos reduce á optar entre dos papeles igualmente airosos: el de corruptor de menores y peste del hogar, ó el confitero que envuelve en caramelitos las píldoras de la virtud para remedio de gente frívola ó tibia en la fe? No, Fray Conrado; yo no puedo disculpar esos excesos de celo. ¡Buenos están los tiempos para disculpas!» (1).

Claro es que, á despecho de los intemperantes, de los sectarios del campo católico, que también los hay—aunque abundan más los rojos—, *magna est vis veritatis et praevalebit*, como dice la Escritura; la novela, en cuanto género de arte, sigue siendo neutra y nada lesiva á la Religión, aun cuando se empocilgue en los pozos *negros* morales que presenta la sociedad. Piense como piense D. Cándido Nocedal, la novela es buena en sí, ó mejor, indiferente, y á lo sumo, lesiona la moral—terreno distinto de la Religión—; y el mismo Luis Veuillot hizo una muy realista, por cierto, y con gran sentido, de la vida de provincia. «Muchas cosas ciertas—dice Pascal—son impugnadas; muchas falsas pasan sin contradicción; ni la contradicción es señal de falsedad, ni la falta de impugnación signo de verdad.»

En el prólogo de sus *Lecturas recreativas* (2), el Padre Coloma se creía en el deber de advertir á sus lectores: «Los suscritores de *El Mensajero*, personas piadosas en su totalidad y conocedoras, en su mayor parte, de los caminos y máximas de la vida espiritual, no necesitan que se les presente lo que nuestra Santa Religión manda, y

(1) *Obra citada*, 155 y 156.

(2) *Colección de Lecturas recreativas*, por el Padre Luis Coloma, de la Compañía de Jesús.—1884-1885-1886. (Quinta edición; Bilbao, Administración de *El Mensajero del Corazón de Jesús*; año de 1894.)

aun lo que solamente aconseja, engalanado con los atavíos de la poesía y de la fábula, á la manera que se le presentan al enfermo las píldoras amargas, envueltas en una brillante capa dorada. No encuentran estas almas sanas, en los suaves deberes de la Religión, ni en los sublimes consejos del Evangelio, píldoras amargas; encuentran, por el contrario, ricos veneros de gracia y salvación, que se apresuran á buscar y gustar en los limpios manantiales de escritores puramente morales y ascéticos. Para ellas es siempre interesante el Padre Tomás de Kempis, ameno San Francisco de Sales, divertidos y prácticos Fray Luis de Granada y el Padre Alonso Rodríguez. Mas no se limita la misión de *El Mensajero* á hacer resonar las enseñanzas del Corazón divino en aquellos oidos que el amor aguza, y hace percibir sus más secretas voces y adivinar y comprender sus más suaves latidos. Dirígese también á aquellas almas más tibias en el amor santo de Cristo, á quienes la oración y meditación se hacen pesadas; á aquellas más frívolas en su sentir y en su obrar, á quien la seriedad de las lecturas piadosas asusta; dirígese también, y con más anhelo que á ninguna, á aquellas otras almas del todo mundanas, que rechazan con previsión injusta y anticipada todo lo que esparce desde lejos el suave perfume de la devoción y la piedad. Para estas almas tibias, para estas frívolas ó extraviadas, fueron escritas las presentes *Relaciones;* para que ellas saboreen sin tedio, sin temor, sin prevención, casi por sorpresa, las santas enseñanzas del Corazón divino, se han colocado sanos principios morales y religiosos en estas historietas, mejor ó peor hilvanadas, á la manera que colocan ciertas floristas en una vistosa rosa, hecha de viles trapos, el magnífico brillante que imita una gota de rocío. No por eso es nuestro intento introducir á los suscritores de *El Mensajero* por el peligroso campo de la novela, perjudicial, á nuestro juicio, en todas sus manifestaciones.

Lo es, sin disputa alguna, y en un grado apenas concebible, la novela cínicamente inmoral, descarada propaganda de doctrinas disolventes, envuelta unas veces en obras maestras de genios lastimosamente perdidos, contenida otras en partos monstruosos de ingenios vulgares, é instrumento siempre mortífero de que se sirven la maldad de las sectas y aun los cálculos de la política, con harta más frecuencia de lo que muchos sospechan. Perjudicial es también por otro concepto la novela escrita de buena fe por autores que desconocen ó parecen desconocer cuánta sea la flaqueza de esta envoltura de tierra en que gime el espíritu, que elevan á éste á las regiones de un idealismo sentimental, pretenden amoldar los severos principios de la moral cristiana á los *amables impulsos* de corazones sensibles y de pasiones no combatidas. Cuadros son éstos en que se hace reflejar la purísima luz de nuestra Religión sacrosanta, para producir *efectos estéticos* y no para inculcar santas enseñanzas; para despertar en el lector *agradables impresiones*, en vez de moverle á santos impulsos, capaces de engendrar las buenas obras que pre servan la inocencia y despiertan el arrepentimiento. ¿De qué creerá que están hechos los hombres y de dónde deducirá los principios de su moral, el autor que autoriza y llama *castos* besos y *puros* abrazos á los que se dan, á hurtadillas de sus padres, dos enamorados que, según él asegura, se aman como se aman los *querubes* en el cielo? ¿Qué entenderá por vocación divina, por votos religiosos, por vida espiritual, el autor de una novela cuya *heroína* se consagra á Jesucristo, reservando su *corazón todo entero* para el hombre á quien ama y á quien tiende todavía los brazos y llama *esposo* de su alma, después de pronunciados los tres votos solemnes?... Disparates son éstos que, sobre ser soberanamente ridículos, son al mismo tiempo verdaderas profanaciones. ¡Y, sin embargo, esta novela que tenemos á la vista forma parte de una *Biblio-*

teca moral, que no vacilan las madres en poner en manos de sus hijas, con riesgo manifiesto de que aprendan en ella á perder el pudor que después del temor de Dios es el más bello, el más puro, el más necesario de todos los temores; con riesgo manifiesto de que aprendan á llevar hasta á lo más sublime de los consejos del Evangelio y de los beneficios del amor divino ese espantoso maridaje de Dios y del mundo, esa mezcolanza de placeres sensuales y de falsas devociones que enseña la mística de los periódicos de modas, al entretejer los versos del álbum con las oraciones del Devocionario y al mezclar el agua *merveilleuse* que refresca y blanquea el cutis, con el agua que bendice la Santa Madre Iglesia Católica!... Aun la novela verdaderamente moral, escrita con fin laudable y conocimiento profundo del corazón y de sus pasiones, fuera de que disgusta de otras lecturas más útiles, aunque no tan amenas, tiene, á nuestro juicio, otro grave inconveniente, en cuyos resultados, cómicos unos, trágicos otros, perjudiciales todos, pocos han parado mientes. La novela, como todo género de poesía, tiende por lo menos al idealismo, y conserva como ningún otro los visos de la realidad; exalta, por tanto, la imaginación del lector bisoño, sin que apenas se dé cuenta de ello, y forja en su fantasía un bello mundo ideal, que no encuentra luego en las ásperas realidades de la vida; de aquí nace el desengaño prematuro, el descontento de la vida práctica, la amarga misantropía propia del que, acostumbrado á mirar los hombres y las cosas como debieran de ser, no sabe tomarlas tales como son; y de aquí nacen también los trascendentales errores del que pretende calcar los eventos ordinarios de una vida rutinaria y vulgar sobre las romancescas aventuras de héroes imaginados. *Yo había estudiado el mundo en los poetas, pero no es como ellos lo pitan*, dice Madame de Staël. *Hay alguna cosa árida en la realidad que en vano procuramos cambiar en*

los sucesos cotidianos. Esta cosa árida es la prosa de la vida, que despoetiza todos los sueños y recuerda al hombre que son más necesarios en los caminos del mundo los prosaicos *pies* del humilde buen sentido que las bellas *alas* de la más inspirada fantasía; prosa inesperada, prosa triste, que sorprende y mortifica y se hace insoportable al que, acostumbrado á vivir con la imaginación en las regiones ideales de la novela, no sabe comprender aquel dicho profundamente práctico, que tantas veces escuchamos en nuestra primera juventud, de ciertos ilustres labios autorizados como ningunos: *La poesía en la vida real pega lo mismo que una rosa en el puchero.* Existe entre nuestros apuntes una desgraciada historia que quizá publiquemos algún día, con el triste título de *Historia de un suicida;* prueba irrefragable, al par que terrible, de la facilidad con que una imaginación exaltada pega fuego á un corazón caliente y forja una novela práctica con los imaginados delirios que le sirvieron de pasto. No se crea, sin embargo, por lo que llevamos dicho, que anatematizamos á aquellos escritores cuyo genio peculiar, cuyo concienzudo estudio del corazón humano y cuyo conocimiento de la ligereza y frivolidad de la época en que vivimos les impulsa por la senda, más difícil de lo que á primera vista parece, del buen novelista, como la más adecuada hoy para contrarrestar las malas ideas, propagando las buenas. Hoy todo es cátedra, todo es púlpito, desde donde puede y debe bajar la enseñanza de Jesucristo, porque la rabia del infierno lo ha convertido todo en cátedra, en púlpito, desde donde con odio sin igual y con furor siempre creciente, sin cesar se la ataca. Lejos, pues, de anatematizar á los buenos novelistas, les concedemos la gran misión, la trascendental tarea que atañe al hábil confeccionador de eficaces *contravenenos*, que destruyan la mortal influencia que esparce por todas partes la ponzoña de las malas novelas; y si alguien duda de

esta utilidad relativa y quiere medir lo poderosa y eficaz que puede ser esta arma en manos del escritor católico, calcule, si puede, los estragos sin cuento que en manos del impío produce. Pero así como el contraveneno suele ser un tósigo para el que no está envenenado, así también la buena novela puede ser perjudicial, en el sentido que antes indicamos, para los que nunca se sintieron inficionados por la general afición á esta clase de lecturas. Opónganse en buen hora buenas novelas á las malas, puesto que la frivolidad de nuestra época apenas si puede recorrer sin cansancio las cortas páginas de un folleto serio; pero no se despierte la afición, ni aun á las buenas novelas, en aquellos que, por dicha suya, se encuentren libres de prurito tan desdichado. Así lo entendieron en substancia santos de tan colosal talla como San Jerónimo y San Gregorio; así lo entendieron y practicaron prelados como el Cardenal Wiseman, sacerdotes como el canónigo Schmidt, religiosos como los Padres Bresciani y Franco. Así lo entendió también un prelado insigne, á quien llorará siempre la Iglesia de España, cuando al juzgar las obras de uno de estos tan escasos como privilegiados genios escribía estas terminantes palabras: *Si me hallase dotado de los talentos del autor, me dedicaría decididamente á escribir en este género, del mismo modo y en la misma forma que él lo hace; y esto, aunque fuese omitiendo algunos ejercicios de mi santo ministerio. ¡Tan persuadido estoy del incalculable fruto que pueden producir hoy novelas como el Exvoto!*»

Extensísima ha sido la cita, y acaso he abusado de la paciencia del lector; pero no encontré sitio por donde dar un corte sin perjuicio de la integridad del pensamiento que el autor quiso expresar, y además, el testimonio no puede ser más contundente y apreciable en todo su valor, por venir de quien indiscutiblemente representa la novela católica en España; —si pudiese haber novela católica y si

la novela no fuese siempre únicamente universal y artística.

Pero más expresivo, porque más duro, es aún el testimonio de D. Cándido Nocedal, apóstol laico, Pablo de Tarso perdido en estos tiempos siderúrgicos y metalizados, periodista que hablaba siempre episcopal y aun pontificalmente, *ex cathedra*, como si tuviese resabios de una vida anterior en que hubiese ejercido funciones prelaciales... El cual señor, al ingresar en la Academia Española, dijo de la novela en general y de la naturalista en particular, perrerías por este orden: «Hubo un tiempo en que no tenían las obras del ingenio humano más propósito que deleitar el ánimo con dulce esparcimiento; pero de aquellos tiempos se dice que eran ignorantes los hombres, insípidos los escritores y bárbaros los Gobiernos. Por entonces brillaban en España un Cervantes, un Hurtado de Mendoza, un Mateo Alemán, un Lope y un Tirso de Molina (1). Ahora es otra cosa: la literatura se ha hecho trascendental, y en las novelas sobre todo, despreciando reglas y principios, se entrega á todos los caprichos de la fantasía, y conviértese en apóstol de todos los desarreglos del entendimiento humano. Economía política, legislación civil y criminal, sistemas penitenciarios, emancipación de la mujer, organización del trabajo, historia, filosofía, religión, todo, todo se trata en las novelas y en el teatro, y todo se enseña y se predica por su medio. No hay para qué ponderar los resultados de innovación semejante, que acabaría por matar *lo que hasta ahora se ha conocido con el nombre de letras humanas*» (2).

---

(1) No sé por qué el Sr Nocedal cita á los dos últimos hablando de la novela.

(2) Advierto que la ironía con que están escritos estos párrafos es demasiado rebuscada y afilada como arma que quiere hacer daño; pero en el fondo estoy conforme con las ideas del Sr. Noce-

Aquí viene la arenga de predicador que nos endilga ese presbítero sin sotana que era D. Cándido Nocedal. «No hay para qué ponderar los resultados de innovación semejante, que acabará por matar lo que hasta ahora se ha conocido con el nombre de letras humanas. A unos cuantos hombres formales y reflexivos dirigíase antes únicamente la discusión filosófica y religiosa; hoy, en el teatro y la novela, al vulgo mal preparado é indefenso. Aquí el dogmatismo se inflama, la filosofía forma bulto, los principios teóricos viven, obran y pelean, y han convertido estas dos hijas de la bella y antes inocente literatura en la más formidable enseñanza que puede recibir el pueblo. ¡Y qué enseñanza, Dios mío! Para catalogar sus errores, sofismas y crímenes, no bastarían volúmenes enteros. Predica en religión un grosero materialismo, ó un misticismo extravagante y panteísta; en filosofía, la irresponsabilidad de la criatura humana, destinada á sufrir la ley que le impone su organización, la anulación de la libertad moral del hombre por la legitimidad é incontrastable fuerza de las pasiones; en ciencia social, como hoy se dice, la felici-

---

dal *hasta aquí;* y, sobre todo, con la proposición contenida en este último párrafo, subrayado por mi cuenta y riesgo. Yo también creo que acabará por matar toda sana literatura ese desmedido afán de dar opinión sobre toda materia de filosofía ó de ciencia en trabajos que, como la novela, debieran ser siempre «ficciones de amorosas aventuras escritas con arte en prosa para deleite é instrucción del lector», como las definió Huet; ó «historia fingida y tejida de lo que ordinariamente sucede», como quiere el Diccionario de la Lengua Castellana; y nada más. También yo me conduelo de que en la novela moderna se quiera hacer de todo: filosofía, economía política, pedagogía, etc.; ciencias á que tantos afanes dedican tantos sabios y que los novelistas, casi siempre poco cultos ó mal enterados, tratan de resolver en un dos por tres. La novela es narración pura y simple, ó debe serlo, *é niente più*: y ya en otra ocasión he manifestado mi sentir á este respecto. Todo lo demás es confundir especies.

dad en la tierra; como resumen de toda la doctrina, el suicidio!» (1).

Mas lo verdaderamente irresistible, lo que tiene tono de sermonario—pero no para altos predicadores de *Notre Dame*, sermonario de Flechier, de Massillon, de Bourdalone ó de Lacordaire, sino sermonario para agrestes é iletrados párrocos de aldea, es esto que sigue: «¿Qué os proponéis, desventurados utopistas, despertando en el corazón del candoroso mancebo y de la doncella inocente sueños irrealizables y esperanzas insensatas? Sembradores sois de engaños: la sociedad cogería frutos de desolación y muerte. No, sino levantad en alto figuras de prostitución y de infamia, convertidlas en objeto de estimación pública, y presentadlas como modelo de virtud y grandeza moral; recoged de en medio de las calles la más perdida y repugnante hija del vicio, y ponedla frente á frente de la mujer honrada y laboriosa para que la ultraje y la venza; trazad vuestros planes de modo que el libertinaje arranque aplausos á los hombres y lágrimas á las madres de familia; combinad con diabólico artificio las cosas para que interese la muerte de las Magdalenas novelescas, que ni se arrepienten ni se enmiendan, pareciéndose á la del Evangelio únicamente en que lloran, bien que lloran tan sólo (á diferencia de aquélla) porque se les acaba la salud ó el dinero; presentadlas como ángeles de generosidad y abnegación, y habréis dado al traste, en primer lugar, con la sociedad, y en segundo, con la bella literatura» (2).

---

(1) *Discurso de recepción en la Academia Española del Excelentísimo Sr. D Cándido Nocedal. (Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, tomo II, páginas 381 y 382; Madrid, Imprenta Nacional, 1860.) Escojo lo más importante y significativo del discurso, aunque nada de él tiene desperdicio.

(2) *Ibídem*, pág. 383.

Al autor de este alegato contra la pobre y adorable Margarita Gautier, que no le había hecho ningún mal, ¡la cuitada!—yo sólo responderé que la *bella literatura* no padece con que se presenten en la escena ó en la novela figuras indiscutiblemente bellas como la amante de Armand Duval, que serán bellas siempre que vayan revestidas con la *intención lírica*, con la *fuerza de re creación* que en ellas puso el autor, y que más bellas serían aún si hubiesen aparecido envueltas en el peplo de un linajudo estilo artístico que desgraciadamente Alejandro Dumas nunca poseyó. Le diré, además, que una figura puede ser bella en el Arte aunque en la realidad nos pudiera parecer repulsiva y antipática; y que la belleza no es el objeto único y exclusivo de las artes—y más de las artes lírico-objetivas, como son la poesía épica y su hija la novela moderna. Y que la belleza no es el solo y continuo objeto del arte, no sólo lo digo yo; lo dirá un maestro de la estética española, que al Sr. Nocedal no le hubiera disgustado por sus ideas católicas: Menéndez y Pelayo (1). Y, en último resultado, quedaría como nexo de argumentación contra los que discuten sobre la moralidad del arte á la manera del Sr. Nocedal aquellas concluyentes palabras del filósofo de Danzig, Arturo Schopenhauer, que, hablando del poeta (y quien dice poeta, dice novelista) escribe: «Nadie puede prescribirle que sea noble, elevado, moral, piadoso, cristiano, ó esto ó aquello; no se le puede acusar tampoco de ser esto y no aquello. Es el

---

(1) «Considerar la belleza como único objeto del arte—dice el sabio crítico, que no es sólo un bibliófilo maniático, un rebuscador de incunables, como creen muchos, sino un artista, que siente con intensidad la belleza clásica, á lo Winckelmann ó á lo Gœthe—es error capitalísimo de que Víctor Hugo se salvó por instinto y Hegel por rigor dialéctico.» (*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo V, capítulo IV, pág. 412; Madrid, 1891.)

espejo de la humanidad y le pone á la vista los sentimientos de que ella está llena y animada» (1).

*
* *

El héroe de la novela de Pastor Díaz es un héroe perfectamente cristiano, un Francisco Javier redivivo. Ve la vanidad del mundo; entiende, como Pascal, que «la voluntad es uno de los principales órganos de la creencia», y aun á trueque de forzarla, rompe con sus compromisos mundanos y viste los hábitos de misionero. Así parece que el argumento de la novela, el núcleo de acción viene á ser aquella frase del mismo Pascal (que parece la antítesis lanzada, como si la hubiese presentido, contra otra, antes citada por mí, de Chamfort): «La dicha no está dentro ni fuera de nosotros; está en Dios y en nosotros.» El cristianismo, especialmente bajo su forma católica, tiene algo de pascaliano, quiéralo ó no; el gran autor de las *Lettres provinciales* puede considerarse como uno de los doctores de la Iglesia, aunque cayese en demasía del lado del jansenismo, y sus doctrinas son eje del catolicismo, desde muchos aspectos. Por ejemplo: el monaquismo responde en un todo á las doctrinas de Pascal. El monaquismo, si se fundamenta filosóficamente, arranca de opiniones de Pascal: *la voluntad es un órgano de la creencia; la costumbre es una segunda naturaleza, que muchas veces anula la primera...* El monje funda gran parte de su fuerza en el dominio de la propia voluntad, en la costumbre sobre todo. A fuerza de repetir con San Pablo, al ver alborear cada nuevo sol: *Quotidie morior*, acaba por convencerse de que muere cada día en el Señor. Las disciplinas, los ayunos, las abstinencias, los cilicios; todos estos instrumentos de la vida monástica, á los cuales

---

(1) *Der Welt als Wille und Vorstellung,* vol. I, libro III, § 51.

fían esos santos varones gran parte de su virtud, ¿no son medios que obran tenazmente, solapadamente, como la gota de agua horada la piedra, *non bis, sed sœpe cadendo,* enervando la voluntad, domeñándola, por el influjo de la costumbre, que es como martillo que taladra el yunque, lenta pero continuamente?... ¿No ha dicho Chateaubriand, refiriéndose á la vida de los conventos: *Si j'avais encore la folie de croire au bonheur, je le chercherais* DANS L'HABITUDE?... (1).

He aquí, pues, la importancia que tiene la novela de D. Nicomedes Pastor Díaz: que en un siglo ya corrompido por la levadura volteriana, en el que Alfredo de Musset había exclamado:

Je ne crois pas, ô Christ, à ta parole sainte,

tuvo el valor de mandar á su héroe á morir como misionero, portador del Evangelio entre los idólatras chínos...

* * *

«Entre los *walterscotianos,* gente toda de provecho, se contaba uno que, á no haber derrochado sus singulares facultades y empleado mal sus preciosas dotes, pudo llamarse, mejor que nadie, rival del autor de *Ivanhoe.* El genio de Fernández y González semejaba árbol frondosísimo cuya madera servía para obras de talla y escultura; por desgracia, la malgastó su dueño en mesas y bancos de lo más común. ¡Riquísima fantasía y variada paleta descriptiva y numerosa invención la de Fernández y González! Al principio fué el poeta del pasado que remo-

---

(1) El duque de Wellington—que, aunque anglicano, debía de estar algo contaminado de catolicismo, aun cuando sólo fuese por su larga permanencia entre ejércitos españoles—solía decir, corrigiendo á Pascal: «*Habit a second nature! Habit is tem times nature!*» (El hábito es diez veces la naturaleza.)

zaba los libros de caballería y prestaba á la tradición heroico-nacional esa vida nueva que de vez en cuando le otorgan privilegiados genios como Zorrilla, Walter Scott y Tennyson. Cómo concluyó, nadie lo ignora: por entregas interminables, por tomos vendidos á ínfimo precio, por obras de baja ley, escritas *pro pane lucrando*. Dos ó tres novelas de las primeras que dió á luz son las columnas en que se apoya su nombre para no caer en el olvido» (1).

Las obras que más descuellan en su producción son precisamente aquellas en que el novelista trató de ser solamente lo que era: hombre de fantasía y de espontaneidad. No tuvo dotes de novelista histórico, porque nunca fué investigador; jamás le asistió la paciencia para revolver legajos polvorientos, apolillados pergaminos, y nunca fué capaz de sentir palpitar dentro de sí aquel *alma de papel* de que hablaba Michelet; el alma que vibra al recuerdo de los hombres y de las cosas de antaño y goza en remover archivos y mamotretos para evocar un período desaparecido. Así ocurre que, á pesar de tener Fernández y González más jugosidad y más inventiva que ninguno de ellos, le aventaja cualquiera de sus rivales en la novela caballeresca, en cuanto que esta novela histórica exige reconstrucción exacta de una época, y por eso á ella se aplican generalmente en otros países eruditos como el egiptólogo Jorge Ebers en Alemania, ó por lo menos artistas que han estudiado mucho los usos y costumbres de un pueblo ó de un período pasado, como Flaubert en Francia (2), Villarroya en *Marsilla é Isabel*, Martínez de la Rosa en *Doña Isabel de Solís*, el mismo Cánovas del

(1) *La cuestión palpitante*, XVIII, págs. 256 y 257

(2) El padre de la novela histórica que aquí trataron de imitar todos los novelistas de la época romántica, Walter Scott, tenía, bajo su capa de hombre de fantasía, alma de investigador.

Castillo en *La Campana de Huesca*, valen más, como novelistas históricos puros, más que Fernández y González; y las obras de aquéllos serán siempre más estimadas ante el juicio de toda persona de buen gusto que *El Pastelero de Madrigal*, por ejemplo. «Pocos se acuerdan ya de él—dice Piñeyro al juzgar á este novelista—, no porque haya pasado la moda, pues es de los que de cuando en cuando resucitan, sino porque carecían las obras de la robustez indispensable para vivir más tiempo.»

De Fernández y González lo que valía más al fin era su talento natural, que no podemos calificar de genio, porque le faltó aquella *larga paciencia* que Buffon señalaba como condición *sine qua non* de ese supremo punto culminante de la inteligencia humana. Talento que, en vez de aplicarse á la laboriosidad y á la cultura—factores indispensables para la multiplicación que se llama genialidad—, se desperdició en rasgos de ingenio, á veces tan espontáneos como aquel de la anécdota: «¿Quién vale más, Homero ó tú, Manolito?... —Te diré, chico, te diré.» O en salidas ya insoportables de jactancia, como aquello de: «Yo lo que no sé lo presiento...» Este era el Fernández y González nativo y admirable de jugosidad, no el que se prodigó en partos de obras forzadas ó mal soldadas, hechas aprisa, sin tiempo para pensarlas, poniéndose á la mesa á borrajear cuartillas sin saber casi lo que iba á decir en ellas, cuando el verdadero hombre de letras que tiene talento y conoce su misión, cuando escribe la primera línea de un trabajo, ya debe tener escrita mentalmente la última, como Edgar Pöe ordenaba.

Se ofrecen como curioso caso de estudio á la consideración de todo hombre observador que conozca y ame su arte, los tres individuos que compusieron la familia de los Fernández y González, todos ellos escritores, aunque entregados á distintas actividades del pensamiento humano. Los tres ofrecían indudablemente los puntos de contacto

que en lo físico como en lo mental caracterizan á hombres que han recibido una misma herencia. Manuel, el primero, poseía indudablemente *à nativitate* dotes prodigiosas; las malgastó en trabajos de escaso valer intrínseco; y aunque quiso ser á modo de creador de la novela histórica española, no logró su empeño porque, si le sobraban para ello alas de fantasía, le faltaba paciencia de investigador. El segundo, D. Modesto Fernández y González, también novelista, ó mejor dicho, aspirante á novelista, fué una especie de caricatura de su hermano (1), que aprovechó las mejores cualidades de aquél en beneficio propio, aunque divergiendo en la ruta seguida. Don Modesto pensó que era mejor hacerse novelista para las familias, trompetero de la moral consagrada, defensor en escenas novelescas de la religión del Estado; y se dedicó á escribir novelas muy púdicas y muy católicas, pero también muy sosas y muy anodinas. Había tomado de su hermano ciertos modos de hacer, cierta factura, ciertos toques que sólo con el ingenio de aquél podían resistirse. Cuando el hermano menor, dotado menos regiamente por la naturaleza, quiso hacer lo mismo, al bajar en la escala de valores mentales, se produjo una depresión correlativa en el gusto del público; así que sus obras se cotizaron á

---

(1) He aquí las obras de Manuel Fernández y González que más nos interesan, porque las restantes sólo servirán para engrosar los catálogos de librería: *El cocinero de Su Majestad* y *Men Rodríguez de Sanabria*. Después, hay que preguntarse con el Padre Blanco García: «¿Qué angel malo tentaría á D. Manuel Fernández y González para hacerle entrar en esta empresa, donde arrojó por los suelos la modesta reputación de sus primeros días á cambio de otra formada por artesanos, costureras y demás clases de la plebe iliteraria?» De esta última época son *El Collar del Diablo*, *Los Negreros*, *La maldición de Dios*, *Los desheredados*, *Lucrecia Borgia*, *Don Juan Tenorio*, etc.

bajo precio en el mercado; y hoy nadie se acuerda de ellas, y bien muertas están (1).

El último de los hermanos, D. Francisco, ex Rector de la Universidad Central, es un sabio y laborioso investigador á la altura de los Codera, y de tantos otros aquí olvidados. No es popular porque la alta investigación, que va acompañada siempre de la erudición minuciosa, nunca es popular. Pero sus trabajos filológicos cunden y tienen crédito firme entre ese mundo cosmopolita de sabios de toda Europa que mantienen correspondencia hablándose en una lengua universal—francés ó latín—con un cosmopolitismo más ventajoso y menos banal que el de los ociosos y frívolos elegantes que pueblan Montecarlo y Niza. Sus trabajos sobre los idiomas semíticos, sobre los dialectos indígenas de América, sobre las lenguas oceánicas, han merecido el aprecio de todos los sabios del mundo culto. Max Müller atestiguaba gran deferencia hacia nuestro sabio filólogo. Como estético, ha dado á conocer entre nosotros los últimos resultados de la estética germánica post-hegeliana. Vischer, Lotze, Kirchmann, Horwicz, Herbart, Zimmermann, Köstlin, Liebeck, Fechner y hasta Hartmann (2); todos ellos han sido dados á conocer á

(1) De los hermanos Schlegel se ha dicho que uno de ellos (Federico) tenía un talento extraordinario y el otro un talento mediano (Guillermo); y sin embargo, el éxito ruidoso y total y la gloria definitiva fué de este último. (Vid. Emilio Faguet, *Frédéric Schlegel*: *La Revue*, 15 de Junio de 1907.) Con los dos hermanos Fernández y González, novelistas, ocurre lo propio en lo que se refiere á la primera parte de la proposición; no en lo referente á la segunda parte, que pasa á la inversa.

(2) El ilustre discípulo de Schopenhauer, más conocido como filósofo, defensor del más agudo pesimismo, del suicidio cosmogónico y del renunciamiento absoluto á la vida—aunque él parece que tuvo bella mujer y robustos infantes y le fué muy bien con ellos—es también estético de renombre en su país. (Véase su libro

nuestro público en Revistas profesionales y á sus alumnos en las explicaciones de cátedra por el sabio filólogo, que no es sólo un erudito, sino un hombre que manifiesta en todos sus trabajos una visión integral de la ciencia y estar versado en todas las disciplinas humanas (1).

Die deutsche Æsthetik seit Kant en sus *Ausgewalte Werke;* páginas 61 y siguientes; § 17 y siguientes; Leipzig, 1886.)

(1) Menéndez Pelayo hace de él un cumplido elogio por sus trabajos de estética, escribiendo así: «El 29 de Enero tomó posesión de su plaza de número en la Academia Española el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, don Francisco Fernández y González, persona universalmente reputada como una de las más doctas de nuestra nación en filología y en historia, y calificado no ha mucho de *arabista de primer orden* por autoridad tan respetable como la de Hartwig Derembourg. El cariño y sincera estimación que como discípulo y compañero profeso al jefe de nuestra Facultad, podrían hacer sospechoso mi testimonio si no se tratase de méritos tan notorios y probados como los del Dr. Fernández y González, estudiante de por vida, tipo perfecto del estudiante de Letras, tal como en otras partes existe, aunque entre nosotros, con raras excepciones, sea planta exótica todavía. La robustez hercúlea de su temperamento intelectual le ha permitido cargar sobre sus hombros todo el peso y balumba de conocimientos diversos que integran el programa de nuestra Facultad, y por saberlo todo muy á fondo, no se le debe calificar de especialista en nada. Pasman la variedad de sus estudios y lecturas, las raras investigaciones á que se entrega, el número de lenguas antiguas y modernas aun de las más exóticas y difíciles, que ha llegado á dominar para sus trabajos de comparación y análisis ó para utilizar las fuentes históricas. La Estética, que es su cátedra oficial y universitaria, es quizás lo que le ha preocupado menos; ni siquiera se ha cuidado de recoger en un libro sus numerosos y dispersos estudios sobre la Idea de lo Bello y sus conceptos fundamentales, sobre lo bello como elemento educador en la historia humana, sobre lo sublime y lo cómico, sobre la fantasía y el ideal, y sobre todos los temas capitales de la Metafísica y Psicología Estéticas. Pero así y todo, su influencia en este orden de estudios, ya en la Universidad de Granada, donde primitivamente profesó, ya en la de Madrid, donde sucedió á Núñez Arenas, ha

He aquí, pues, demostrado cómo pueden aplicar sus dotes naturales tres talentos indudablemente privilegiados. El primero de los hermanos lo extravía en una dirección lamentablemente peligrosa; quiso ser un Dumas espa-

---

sido muy considerable y beneficiosa á nuestra cultura, y lo hubiese sido mucho más si á la cátedra de Estética acompañase en nuestras escuelas, como debía acompañar, la de teoría é historia del arte, única que puede hacer positivos y fecundos los resultados de la indagación especulativa, mostrándolos realizados en el proceso histórico de las bellas formas. Al Sr. Fernández y González se debe el gran servicio de haber difundido desde su cátedra por más de treinta años los resultados de la Estética alemana posteriores á la magna enciclopedia de Vischer, que sirvió de primitivo fondo á su enseñanza, si bien procurando depurarla de sus vicios de origen, mediante una libre interpretación espiritualista, al modo que Carriere, por ejemplo, lo practica en Munich Y aun siendo predominantemente hegeliano el sentido de sus lecciones (lo cual apenas puede evitarse en Estética, ciencia que debe á Hegel el primer ensayo de organización sistemática, y ha tenido dentro de su escuela los principales cultivadores), no por eso ha mirado el Sr. Fernández y González la tendencia realista y formal que desde Herbart hasta Zimmermann, tantos resultados útiles ha traído á la ciencia de lo bello, sino que ha procurado concertar y armonizar ambas direcciones, inclinándose en estos tiempos al alto sentido del idealismo real que impera en la grande obra de Max Schasler. Y todo esto lo ha enseñado y propagado en la Universidad de Madrid el Dr. Fernández cuando (exceptuado el nombre venerable de Milá y Fontanals, que fué estético de verdad, pero que pertenece á una generación anterior) la Estética solía aprenderse en España por cartillas, como la de Krause, por absurdos sermonarios como el del P. Jungmann, llenos de pasmarotadas sentimentales, por indigestos centones de Cousin y de Levêque, y á lo sumo, por la Estética de Hegel traducida, ó más bien, arreglada en francés por Benard, obra ciertamente genial y admirable, pero después de la cual ha llovido mucho en Estética y en Filosofía, precisamente por lo mismo que el impulso de Hegel fué en su tiempo tan poderoso y fecundo.» (*Revista crítica*, en *La España Moderna*, año VI, núm. LXIII, páginas 129, 130 y 131; Marzo 1874.)

ñol y no lo consiguió, porque no tenía recursos para ello. En primer lugar, la novela histórica española que él aspiraba á iniciar estaba ya hecha en los novelistas románticos de la primera época: *El Doncel de D. Enrique el Doliente, El Señor de Bembibre* y hasta la misma *Doña Isabel de Solís* valen inmensamente más en este orden que *El Pastelero de Madrigal*: —la primera por el fondo de melancolía que el torturado espíritu de Larra supo poner en ella; la segunda, por la tersura del lenguaje y por la suavidad de sentimientos así como por el sentido realista que desplegó Enrique Gil; la tercera, por el relieve de las descripciones y la intensidad de ambiente histórico con que la avaloró, á falta de otras cualidades, Martínez de la Rosa.

Fernández y González era el tipo—odioso tipo—de los literatos de cervecería (ó botillería, para hablar al modo de su tiempo), planta viciosa y dañina como un sapo y que tanto abunda por malaventura en España. Y en los cafés, ó séase en los *petits comités* de literatos más ó menos famélicos é indocumentados, y de artistas más ó menos auténticos, no se puede hacer cosa de provecho. Además, Manuel Fernández y González atropellaba su trabajo en los últimos años, pues tenía que entregar á editores avaros y especulantes cantidad que excedía á su poder de producción (1).

---

(1) Se sospecha que, abrumado de trabajo se rodeó de colaboradores. Se cree que fueron más bien amanuenses. Entre ellos se contó, en los comienzos de su carrera literaria, el novelista Blasco Ibáñez, que después había de seguir tan distintas vías en la novela. También se cuenta que hubo Fernández y González de dictar, como Julio César en su tiempo, dos ó tres trabajos distintos á sus auxiliares. Piñeyro cree en la leyenda de los colaboradores y escribe: «Organizó como éste (Alejandro Dumas) una fábrica de novelas, casi todas históricas, algunas interesantes, y *no se valió para ello de tantos colaboradores como el francés.* Jactábase tam-

Como hizo notar Manuel de la Revilla, Fernández y González nunca fué más que el Ponson du Terrail español. Su extraordinario éxito entre las ínfimas clases sociales—las cuales, para aliviar sus calamidades necesitaban más que ninguna otra un arte puro y elevado—, hacen aún al más creyente en *el arte para el pueblo* concebir dudas atenaceadoras. La legitimidad del arte puro y noble se resiste á estos contubernios con el gran público, en que el artista pierde toda dignidad moral y abdica de sus convicciones literarias y sólo va ganando una populachería que vale menos de lo que cuesta. «Hay quien le llama el Dumas español—dice el P. Blanco hablando de Fernández y González—, y prescindiendo de la significación, grande ó pequeña, del elogio, no cabe desconocer que tienen los dos de común la fantasía desordenada y fecunda, la pasión por lo inverosímil, el menosprecio de la realidad y la vena inagotable, que se confunde, al extremarse, con el charlatanismo. Fernández y González escribía novelas por costumbre, por genialidad, por temperamento, pues algo tuvo de función orgánica en su monotonía y celeridad constante este modo de satisfacer periódicamente, con determinado número de volúmenes, á la necesidad propia ó ajena. Si en vez de adquirirla hubiese seguido el rumbo que marcaban sus primeros ensayos, enfrenando su natural impetuosidad para que no se desbordase sin fruto ni provecho, ¿quién sabe si en él hubiera tenido España, ya que no un rival de Walter Scott, á lo menos un rival tan feliz como Navarro Villoslada? Juntos comenzaron su carrera de novelistas, adoptando después las direccio-

---

bién de tener sobre el yunque varios trabajos, que iban juntamente publicándose, y es positivo que las entregas sucesivas eran aguardadas con ansiosa curiosidad, aunque no ganó millones ni construyó palacios de Montecristo». (*El Romanticismo en España*, 336.)

nes más radicalmente opuestas que pueden imaginarse. Mientras que el uno reformaba con severidad los defectos de sus primeros días, madurando los planes, castigando el estilo é internándose más y más en el estudio de las figuras que hace intervenir en sus obras, iba el otro avezándose á los trabajos de pacotilla, sin corrección y sin gracia, hechos exclusivamente para alimento de la imaginación y la curiosidad» (1).

***

De la novela romántica quedan, en suma, salvadas del naufragio, á pesar de su relativo valor, la novela de Larra, la de Espronceda y las de Navarro Villoslada. Las demás son «frías y cansadas rapsodias seudocaballerescas», como diría Menéndez y Pelayo. Y no sólo Menéndez y Pelayo (2), sino todos los críticos de fuste han convenido en lo mismo; aun los más románticos han concedido poco valor á la novela romántica. Muchos testimonios podría reunir; pero me bastarán algunos de críticos incondicionalmente atentos á todas las palpitaciones del pensamiento y del sentir universal, sea cualquiera la denominación que lleven.

Veamos el juicio que merece la novela romántica á un docto erudito y *dilettante* de una elegancia suprema en todo lo que sea arte: «Larra y Villoslada, Escosura, García de Villalta, Espronceda y otros muchos cuyos nombres son conocidos, por varios títulos, en la república de

---

(1) *La Literatura española en el siglo XIX*, parte 1.ª cap. XIX, páginas 386 y 387

(2) Advierto esto porque podría ser que se creyese que enfadaban á Menéndez y Pelayo las novelas del período romántico, solamente por ser románticas; ya que él es tan clásico, en cuanto que clásico significa macizo, sereno y poco aéreo de espíritu.

las letras, ensayaron sus fuerzas en la novela original española, aunque sin rumbo fijo, y conociéndose en todos, más ó menos á las claras, la influencia de Walter Scott, modificada por el principio romántico, escuela á la cual pertenecían todos aquellos escritores. *El Doncel de Don Enrique el Doliente* obtuvo un gran éxito, no sólo por su mérito indisputable y las conmovedoras escenas que en él se describen, cuanto por el nombre de su autor, uno de los más ilustres de la literatura contemporánea, y se han multiplicado sus ediciones en justo tributo á su merecimiento literario; pero *El golpe en vago*, *Doña Blanca de Navarra*, *El Patriarca del Valle* y *Sancho Saldaña,* que en la clase de novelas de las que hoy se llaman novelescas podían sostener sin desventaja la comparación con las traducidas del francés, que tanto circulaban, fueron poco leídas, á pesar de tener sobre éstas la inmensa ventaja de su dicción castiza y sus argumentos en que se pintaban cuadros de la historia de nuestra patria» (1).

En realidad, estas dos ventajas que señala el docto crítico son las dos únicas cualidades que resaltan en las novelas del período romántico. Estaban escritas en buen castellano (nótese que hasta Larra, de suyo poco purista, hace su lenguaje más castizo en la única novela que escribió) y tienen por argumentos asuntos de la historia española. Por lo demás, en nervio, en fantasía y en poder de descripción no podían equipararse con las que en aquella época se producían fuera de España.

He aquí ahora el juicio de Revilla, crítico más profundo, aunque menos elegante y ameno (porque era más germano que helénico y más metafísico reflexivo que amante del arte por el arte): Malos vientos corrían hace algunos

---

(1) José María Asensio: *Fernán Caballero* y *La Novela Contemporánea*, X, 42. (En las *Obras completas* de Fernán Caballero: tomo primero de *Novelas:* Colección de Escritores Castellanos.)

años para la novela española—escribía Revilla al comenzar el estudio de Galdós en sus *Bocetos literarios* (1). En la patria de Cervantes, Quevedo y Hurtado de Mendoza, no había apenas novelistas. Vanos habían sido los esfuerzos de la generación romántica para restaurar entre nosotros tan importante género literario. Las novelas históricas, escritas bajo la influencia de Walter Scott, por Larra, Espronceda, Escosura, Navarro Villoslada y algunos otros, no habían tenido el éxito necesario para fundar un nuevo género. Aquellas elegantes narraciones, más abundantes en color local que en interés dramático, no lograron excitar la atención del público, y *Sancho Saldaña*, *El doncel de D. Enrique el Doliente*, *El Conde de Candespina* y *Doña Blanca de Navarra* nunca fueron populares y prontamente descendieron á la fosa del olvido, sin dejar huella en la memoria del público. La novela moderna, la que retrata la sociedad actual y encarna los ideales y sentimientos que á nuestro siglo animan; la que el interés dramático de los sucesos une el interés psicológico producido por la acabada pintura de los caracteres y el interés social engendrado por los problemas que en ella se plantean; la que sustituye con ventaja á la antigua epopeya y representa con pasmosa verdad y brillantes colores la vida compleja y la conciencia agitada de la sociedad presente, no tenía cultivadores en España.

***

Por el año 1878, el sabio D. Luis Vidart (2) proponía que se completase la *Biblioteca de Autores Españoles* y se añadiesen á los ya publicados nuevos volúmenes indis-

---

(1) *Revista Contemporánea*, año III-IV, tomo XIV, Marzo-Abril 1878.

(2) Vid. *Revista Contemporánea*, vol. XIV; Marzo-Abril 1878

pensables para el conocimiento sintético é integral de la literatura patria. En la *sección de novelistas*, este alto espíritu que veía muy claro, porque miraba muy lejos—este es el secreto de los grandes pensadores—, hubiera deseado una reforma vasta; y entre los volúmenes no publicados incluía él dos (que naturalmente no llegaron á publicarse, porque no prosperó su plan, sin duda por prejuicios y recelos de los empecinados en sistemas caducos), conteniendo los *novelistas de la primera mitad del siglo XIX*, que eran, según él (los dignos de nota), Espronceda, Larra, Escosura, García de Villalta, López y Soler, Ros de Olano, Martínez de la Rosa, D. Gregorio García de Miranda, autor de *El primogénito de Alburquerque;* D. Serafín Estébanez Calderón, el Conde de Fabraquer, D. Manuel Juan Diana, Enrique Gil, doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, D. Ramón de Navarrete, D. Antonio Hurtado, D. Gregorio Romero y Larrañaga, Navarro y Villoslada, Salas y Quiroga, D. Juan de Ariza, Tenorio, etcétera.

Y el mismo autor sospechaba el fracaso de su proyecto, cuando escribía al final de su artículo (§ XXVIII) (1): «Si, como dice Alfonso Karr, la verdad es inverosímil, quizá acierten los que afirman que la *Biblioteca de Autores Españoles* terminará su publicación sin llenar ninguno ó casi ninguno de los vacíos que hoy presenta, y que tan fácilmente puede hallar cualquier lector medianamente culto; si así sucediese, nosotros creemos que, si no el amor á las glorias científicas y literarias de España, al menos el interés bien entendido de algún editor daría origen á un *Complemento á la Biblioteca de Autores Españoles*, en el cual se publicarían todos los escritos necesarios para completar el cuadro de la actividad intelectual

(1) Véase el mismo volumen de la *Revista Contemporánea*, página 454.

de España desde la formación de su nacionalidad hasta nuestros días.»

Nada más laudable que este propósito; y yo lo recuerdo para tener ocasión de recomendarlo á la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, complemento de la de Rivadeneyra — que se publica bajo la dirección del maestro Menéndez y Pelayo.

*
* *

El entusiasmo por Walter Scott fué tanto, que muchos jóvenes impetuosos no se limitaron á seguir sus huellas y trazar sus obras con arreglo á la pauta que él dió, ni siquiera con imitar su estilo, lleno de comparaciones hiperbólicas y aun un tantico extravagantes (1), sino que, para ser más fieles discípulos, quisieron remedarle en la propia lengua en que él escribió sus obras. Tales fueron el olvidado Trueba y Cosío, montañés de nacimiento, que había vivido mucho en Inglaterra, y que, después de escribir sus obras en inglés, las tradujo al castellano, y José García de Villalta, más conocido como autor de un prólogo á las *Poesías*, de Espronceda (2), que siguió su ejemplo. Este Villalta también escribió en castellano su novela *El golpe en vago*, ataque mal asestado al jesuitismo—en un estilo negligente y poco literario, consistiendo el argumento en presentar los males causados por el jesuitismo durante el siglo XVIII, con el ánimo de justificar su expulsión. Influído por el enciclopedismo, el novelista

---

(1) Sainte-Beuve decía de Walter-Scott que en él las comparaciones eran como en Sancho Panza los refranes. «*Ce qu'un discours de Sancho Pança est en fait de proverbes, l'histoire de Walter Scott le réalise en fait de comparaisons.*» (*Premiers lundis*, tomo I, p. 255; París, 1874.)

(2) Incluído en la edición de 1840, donde va también la biografía de Ferrer del Río.

no puede ocultar su sequedad de espíritu, aunque intente velarla bajo disfraz de romanticismo entusiasta (1). Por lo demás, García de Villalta fué, más bien, hombre de acción, y *dilettante* que escribió á ratos. No erraríamos si le comparásemos, entre los de hoy, con un Francos Rodríguez ó un López Ballesteros, v. gr.—literatos que sólo buscan en la literatura un escalón para subir á los altos puestos de la política, del periodismo ó de la Administración, sin perjuicio de que á veces acierten en sus trabajos literarios, como el director del *Heraldo de Madrid* ha acertado en algunos dramas, traducidos ó arreglados (2), y como ha acertado, indiscutiblemente, en sus novelitas, tan impregnadas de vaho tibio, de vitalidad, de hondo realismo, de bocanadas de aire libre (*Lucha extraña*, *La cueva de los buhos)*, el director de *El Imparcial*. También García de Villalta fué periodista y director de *El Español*, que era entonces lo que ahora viene á ser *El Imparcial*, pues hasta, para más parecérsele, publicaba hoja literaria (aunque en *El Español* era los domingos, y no los lunes), donde colaboraban Larra y Espronceda.

Y, sobre todo, hizo Villalta una buena obra... de misericordia, que, aunque extraliteraria, vale bastante más á los ojos de la posteridad que *El golpe en vago*:—pa-

---

(1) A pesar de la tendencia de su novela, ésta no produjo efecto explosivo en el vulgo iletrado, como hoy lo hubiera producido, y no trascendió de los círculos literarios y artísticos de la corte. No estaba el horno para bollos...

(2) Hasta en esto tienen los dos extraño parecido. También Villalta refundió el *Macbeth*, de Shakespeare — que en nuestros días ha refundido José de Elola—. Parece ser que la obra, «puesta en escena en pleno período romántico, desapareció entre risas y silbidos después de la primera representación», según dice Piñeyro. Enrique Gil la elogió mucho por la fiel traducción de versos elegantes, en dos artículos de *El Correo Nacional*. (Diciembre de 1838.)

garle versos á Zorrilla y presentarle en casa de Espronceda. Bien le recompensó el poeta haciéndole un puesto de honor en su galería de figuras, que ampararon y acompañaron á su juventud (1), donde está trazado este retrato físico y moral de García de Villalta: «Una noche me encontré, al volver á mi casa de pupilaje, una carta de D. José García Villalta que decía: «Muy señor mío: He tomado la dirección de *El Español*, periódico cuyas columnas surtía Larra con sus artículos; pues la muerte se llevó al crítico, dejándonos al poeta, entiendo que éste debe suceder á aquél en la redacción de *El Español*. Sírvase usted, pues, pasar por esta su casa, calle de la Reina, esquina á la de las Torres, para acordar las bases de un contrato. Suyo afectísimo, J. G. de Villalta.» Era éste el autor de *El golpe en vago*, la novela mejor escrita de las de la colección primera del editor Delgado. Teníale yo en mucho desde que la había leído, y las relaciones entabladas con el hombre acrecentaron mi respeto y mi estimación hacia el escritor. Villalta era hombre de mucho mundo y de un profundo conocimiento del corazón humano; de una constitución vigorosa, con cabeza perfectamente colocada sobre sus hombros, de una fisonomía atractiva y simpática, con una boca fresca, cuya sonrisa dejaba ver la dentadura más igual y limpia del mundo. Su cabellera escasa era rubia y rizada, y no he podido nunca explicarme el por qué su busto, abultado de contornos, me recordaba el olímpico busto de Nerón, pero de Nerón poeta y gladiador en su viaje á Grecia: el Nerón que ponía fuego á dos viejos barrios de Roma para obligar al Municipio republicano á construir otro nuevo, tan suntuoso como la mansión palatina que él junto á lo incendiado habitaba. Yo tengo á Nerón por

---

(1) *Recuerdos del tiempo viejo*, VI, 42 y 43: Barcelona, 1880.

un Emperador muy calumniado; y desde que he vivido en Roma, estoy convencido de que hizo bien en quemar lo que quemó para que se construyera lo que se construyó; y á este Nerón que yo me figuro, es el Nerón á quien me figuraba yo que se parecía Villalta. El hecho es que Villalta era todo un hombre; sobrio y diligente, pero gracioso y amabilísimo; como andaluz de la buena raza, su trato era fascinador; y en cinco minutos hizo de mí lo que le convino en nuestra primera entrevista.»

***

Walter Scott y sólo Walter Scott era el reinante entonces en España.

Toujours lui! partout lui!

podría decirse como en el verso de Hugo sobre Napoleón—ese Napoleón cuya vida escribió el novelista inglés. Las causas fácilmente se explican. «Walter Scott, en cuyas obras novelescas—dice el culto y documentado crítico Antonio Cortón—hubo de inspirar la suya el desterrado de Segovia (está hablando de Espronceda), se imponía en todas partes. El novelista escocés, lleno de fantasía poética, muy erudito en Historia y Arqueología, en especial de su patria, y dotado de perspicacia singular, de algo como una segunda vista para penetrar en lo pasado, debe tenerse como creador de un nuevo género de literatura: la novela histórica, donde, sobre el cuadro ó fondo de acontecimientos reales, bordaba la imaginación personajes imaginarios y una serie de sucesos fingidos, enlazados discretamente con la historia misma, con lo cual se abría ancho campo para el estudio de la vida social, usos, costumbres, ideas, creencias y preocupaciones de la época que se trataba de describir. Este nuevo género de composición poética, aunque con más frecuencia que en

verso estuviese en prosa, tuvo grande influjo y muchos imitadores, así en Inglaterra como en el Continente, y bien cabe asegurar que, transcendiendo de la novela á los más serios estudios históricos, produjo cambio y mejora en ellos, y casi creó una escuela de historiadores, de la cual son en Francia representantes brillantísimos Barante y ambos Thierry. Para imitar con éxito á Walter Scott, un novelista español está en condiciones excelentes. La historia de España es un vivero de asuntos admirables. Cuéntase que Walter Scott, después de haber leído las *Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, en los últimos años de su vida, dijo que, á haber conocido aquella obra algún tiempo antes, hubiese colocado en España la escena de todas sus novelas. España, sin embargo, no ha tenido, no ya un Scott ó un Herculano, mas ni siquiera un Dumas, pues no lo fué, ni mucho menos, nuestro Fernández y González. ¿Será tal vez que *Don Quijote*, al matar los libros de caballería, mató asimismo y de rechazo la novela histórica?...» (1).

Y si los novelistas románticos desvalijaron con más cariño que encarnizamiento al autor de *The Bride of Lammermoor*, bueno será recordar que no hicieron más que cumplir una deuda de gratitud con quien amó tanto á España como Walter Scott, que ponía al frente de su poema *La visión de Don Rodrigo* aquellos inmortales versos de Claudiano:

Quid dignum memorare tuis, Hispania, terris,
vox humana valet...

***

España, la tierra del Cid y del cielo azul, tal como la sueñan las románticas *misses* y *ladies* inglesas desde sus

(1) *Espronceda*, capítulo X.

nieblas, no podía menos de ser propicia á todo lo que fuese entusiasmo y romanticismo.

Por lo demás, reconozcamos que si nuestra tierra no es la patria del romanticismo literario, que, tal como se propagó (virus morboso ó leve afección endémica, según los casos) á la literatura universal, es, por lo menos, la patria del romanticismo ideal. «... Los románticos—dice el sabio hispanófilo, profesor de la Universidad de Innspruck, Arturo Farinelli (1)—, en su imaginación febricitante, soñaban haber descubierto en el Océano inmenso una ínsula grande y desconocida: España nada menos, tierra providencial para los que en los misteriosos hechos de su historia, en el sentimiento religioso y caballeresco, en los trágicos y pujantes conflictos del hombre, buscaban su ideal artístico y pintaban al fresco con exuberancia de colores, con grandes y nunca vistos contrastes de luces y sombras. A los ardientes rayos del sol de España había nacido el *Don Juan* de lord Byron; allí se engendra en el héroe, con su inextinguible sed de amor, el cansancio y el tedio de la vida, el amargo escepticismo, la enfermedad byroniana que, al par del wertherismo, surcó profundamente la literatura y el arte del pasado siglo.»

Podríamos asegurar, según esto, que la fuerza de nuestro romanticismo estaba dentro, pero el impulso vino de fuera. Fué un romanticismo dinámico el nuestro. Nos ocurrió en esto lo que con notoria injusticia dice Unamuno de la ciencia española: «Compramos la máquina al extranjero—la ciencia es una máquina—y aprendemos á manejarla; pero si se descompone no sabemos arreglarla,

---

(1) Véase su folleto *España y su literatura en el extranjero á través de los siglos.* (Conferencia dada en el Ateneo científico, literario y artístico de Madrid la noche del 19 de Enero de 1901.—Madrid, 1902. Es un folleto interesantísimo, aunque poco documentado y algo superficial, como confiesa el mismo autor.

y sobre todo, lo que no sabemos es hacer máquinas que funcionen.» Eso es más exacto si se dijera del romanticismo.

Claro es que la patria de Calderón y de Lope de Vega no necesitaba de chispazos exteriores para encender el fuego romántico que había de inflamar España desde 1830. Mas por el imperativo del Destino no fuimos los llamados á crear esa conflagración literaria europea, aunque acaso éramos los mejor acondicionados para este propósito. Fuimos *terminus ad quem* y no *terminus a quo.* La historia así nos lo dice; y aunque nos duela en nuestro orgullo nacional, hemos de creerla firmemente, porque la historia no se alimenta de fantasías ni se adorna con declamaciones, sino que presenta hechos lisos, escuetos y desnudos, como la verdad...

***

«Si nuestra antigua literatura—escribía Fígaro (1)—fué en nuestro siglo de oro más brillante que sólida; si murió después á manos de la intolerancia religiosa y de la tiranía política; si no pudo renacer sino en andadores franceses, y si se vió atajado por las desgracias de la patria ese mismo impulso extraño, esperemos que dentro de poco podrá echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad; sin más regla que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza* misma, *joven*, en fin, como la España que constituímos.»

Esa literatura surgió al cabo de algun tiempo, y rele-

---

(1) *Obras completas de D. Mariano José de Larra.* (Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1886.)—Colección de artículos, página 476.

gando al olvido á la otra literatura que excecraba el satírico, «esa literatura reducida á las galas del decir, al son de la rima, á entonar sonetos y odas de circunstancias», surgió y se afirma radiante, nítida, como el anuncio de una nueva alborada...

Esa literatura es la novela realista de Alarcón y Fernán Caballero, esbozo y tanteo, pero empeño generoso; diseño borroso, pero anticipación decidida de la otra literatura novelesca, que durará mientras dure la memoria del siglo XIX, y que habían de inmortalizar las obras de Galdós, de *Clarín*, de Palacio Valdés, de doña Emilia Pardo Bazán, de D. José María de Pereda.

CAPITULO II

Transición del romanticismo á la novela realista.

La novela del siglo XVIII, entre sentimental y filosófica; la novela que hizo exclamar á Alfredo de Musset, en rapto ingenuo de admiración (*Après une lecture*):

Vive le vieux roman, vive la page heureuse,
que tourne sur la mousse une belle amoureuse;

la novela que fué pasional y perdida en etéreos espacios platónicos, así como rica en conceptismo y discreteos, á la manera de nuestros dramas del siglo de oro y de las novelas de D. Juan Valera más recientemente en nuestro país,—con *La Nueva Eloísa* (1), de Rousseau, fué una anticipación del romanticismo y á la vez del género realista; y la novela de la misma época, perversa y refinada, cantora de todas las corrupciones de la época, con Laclos,

---

(1) Esa misma Eloísa, demasiado platónica, á quien el propio Musset contradecía en verso:

C'est mon avis qu'au monde il n'est pire folie
que d'embarquer l'amour pour un pays lointain.
Quoi qu'en dise Heloïse ou Madame Cottin,
dans un miroir d'auberge on n'est jamais jolie.

(*Poèsies nouvelles.—A madame G.—Sonnet.*)

fué en cierto modo un avance más dado hacia el realismo (1).

Rousseau era el carro de árgoma y de leña que descargaba en medio de la calle urbana, repulida; era la montaña trayendo sus aromas á la ciudad. Era la Suiza morigerada y casta, la Suiza sobria y de costumbres sencillas, que se oponía á la Francia gastada de tanto placer, á la Francia donde las marquesas perfumadas se entregaban ya á sus lacayos, haciendo gala de fastidio, de cansancio y de genialidad. Parece ser ley de la historia que las pequeñas nacionalidades sirvan siempre como ejemplos de moralidad, de trabajo y de progreso. Suiza ha sido siempre por excelencia un país de costumbres puritanas (2). El que venía de allá por fuerza había de oponerse á la co-

---

(1) Diderot fué también el padre del realismo, no sólo por sus novelas, sino por las doctrin s que expuso al tratar del arte novelesco. En muchas cosas se anticipó al naturalismo: como cuando sostuvo, v. gr., que la Naturaleza en sí no presenta aspectos feos, y que era el hombre el que embellecía ó afeaba la Naturaleza Por otra parte, sus novelas *Le neveu de Rameau*, *La monja*, *Jacques le fataliste* y *Esto no es cuento*, quedan aún intactas en toda su hermosura

(2) Todavía hoy tengo noticia de que el viernes de la semana pasada (6 de Diciembre) se verificó en la gran sala del Ateneo de Ginebra una sesión para promover una campaña contra la literatura inmoral, «degradación vilísima del arte y dañino deleite para corromper á los pueblos», como dijo uno de los asambleístas, monsieur Perinet. El mismo orador se expresó en estos términos, definiendo y ensalzando los trabajos de la «buena obra»: «Jamás se opuso en Suiza á los trabajos de nuestra institución ni dificultad material ni censura alguna; pero, además, dicho sea para satisfacción nuestra, ni aun en los pueblos en los cuales Asociaciones como las nuestras fueron injustamente ó rechazadas ó burladas, ya por la indiferencia pública, por mala inteligencia de lo que es la libertad, ó, en fin, por los epicureísmos desenfadados, hemos dejado de merecer respeto y aplauso... ¡Somos, dice Perinet, una Sociedad de salud de las almas, que es el punto más interesante de

rrupción reinante en la Francia de aquella época. Francia es un pueblo profundamente epicureísta, que cifra la felicidad en vestir bien, ir bien calzado, llevar las uñas limpias y la ropa fresca y comer opíparamente... ¿Para qué decirlo con palabras propias? Uno de sus poetas más profundamente representativos, uno de los pocos que han logrado concretamente formular en sus estrofas el alma colectiva de su país, el tantas veces citado Alfredo de Musset, que sintió, como pocos poetas de Francia, la alegría de la vida buena con botellas de champagne, una querida rubia y dinero en el bolsillo, ha expresado su sentir con palabras bien significativas:

C'est mon avis qu'en somme un bas blanc bien tiré,
sur une robe blanche un beau ruban moiré,
et des ongles bien nets sont le bonheur suprème...

Algo de esta corrupción frívola y elegante, netamente francesa, que consiste en tomar la vida como una partida de juego en que nada se pone y nada se pierde, se nos ha contagiado actualmente á nosotros. Creemos que la vida marcha bien si tenemos el estómago sano y el bolsillo repleto. Nada de ensueño disuelto en nubes de tormenta interior; apenas la ligera nubecilla de una fantasía caprichosa. Para encontrarse bien en la vida hay que ser locos, superficiales, alegres... Y no es así... Pero esto sería muy largo de explicar.

---

la salud pública, y eso que no es Suiza, dicho sea para nuestra satisfacción, el pueblo que tiene mayor necesidad de curarse del mal de tan perniciosa literatura; sólo, en realidad, se previene contra ella. Pero así como la vecindad de un enfermo de enfermedad contagiosa nos obligaría, así por sentimiento caritativo como por atajar el contagio, á curar al paciente, así estamos obligados á combatir en Suiza y fuera de Suiza esa profanación del arte, esa literatura inmoral, vergüenza é infamia del género humano.» Estamos, pues, como en tiempos de Rousseau, y Ginebra sigue siendo la hija predilecta de Calvino.

Rousseau contra Laclos: así podrían oponerse las dos novelas de la época, representadas, respectivamente, por *La Nouvelle Heloïse* y por *Les liaisons dangereuses*. Rousseau era Suiza que quería moralizar á Francia. La relajación de costumbres de su siglo le traía tan preocupado como la causa de su relajación. Leyendo algunos de sus libros, en especial el *Discurso sobre las ciencias y las artes*, se cree estar leyendo aquella bellísima oda de Horacio en que éste increpa á los romanos por la degradación de su pristina pureza y sencillez. «Romano indigno de tus antepasados, pagarás tus delitos hasta que reedifiques los templos y las decadentes mansiones de los dioses y las imágenes emporcadas de humo negro.»

Delicta, majorum immeritus, lues,
Romane (1), *donec templa refeceris,*
Ædesque laberites Deorum, et
Fœda nigro simulacra fumo
Dîs te minorem quod geris, imperas;
Hinc Dume principium huc refer exitum:
Dî multa neglecti dederunt
Hesperiæ mala luctuosæ.

De estas dos primeras estrofas se desprende la diferencia

---

(1) De algún latinista sé que hará reparos á mi traducción de estas dos primeras estrofas, y hasta sobre la puntuación que adopto en la primera. Bien sé que ha sido muy discutido el comienzo de esta oda y que hay otra lección que dice:

Delicta majorum, immeritus, lues,
Romane, etc.,

según la cual habría de traducirse: Romano, pagarás, aunque sin merecerlo, los delitos de tus mayores. Pero me parece que Horacio tendría sentido común; y como el sentido común es antes que la gramática, por muy respetable y amable que ésta sea, aun para quien tan bien conocía sus reglas como Horacio, le hubiera parecido preferible construir un período antigramatical que no un período falto de sentido..., no gramatical, sino común. Ahora bien:

bien marcada que existe entre el punto de vista de Rousseau y el de Horacio. Horacio atribuye la decadencia del pueblo romano á la pérdida de la religión, y asegura que no se salvará de la ruina y no purgará sus crímenes hasta que rehaga los templos y construya habitaciones para los dioses. Aquí el poeta de la vida amable y fácil habla como pudiera hablar lo que hoy llamaríamos un reaccionario.

---

acusaría ausencia absoluta de sentido común increpar al romano contemporáneo de Horacio, acusándole de perversión de costumbres – empresa á la que el poeta dedica todo el resto de la obra –, pintando con vivos colores la corrupción romana; y en cambio, decir al comienzo que ese mismo romano debe pagar delitos de sus antepasados, aunque no lo merece *(immeritus)*... Tanto valdría que un apologista católico describiese los géneros de perversidad que pueblan el mundo y trazase un cuadro de perdición, acabando por apostrofar á la humanidad apartada de las vías del Señor, desde que la serpiente tentó á Eva en el Paraíso – y comenzara por advertir que le parecía una solemne injusticia eso de que pagásemos nosotros culpas que no habíamos cometido!... Hay que suponer á Horacio un poco más lógico; pues bien que no fuera un poeta metafísico á lo Lucrecio, algo se le alcanzaría de las nobles disciplinas filosóficas—. Además, aun gramaticalmente es admisible la versión que yo doy, siguiendo á ilustres latinistas. Que rijan adjetivos un caso genitivo, es cosa común entre los autores clásicos. Comprendo que éste es un helenismo; pero ha sido muy usado por los más grandes prosistas y poetas del siglo de oro. *Pavidus futuri, œtas ferax virtutum, insuetus navium, compos vati:* son locuciones que á cada paso se encuentran en un buen libro latino. Bien es verdad que Virgilio lo usa en el sentido de *inocente, inculpado;* pero entonces, ¿qué oficio le dejamos para el participio de presente del mismo verbo *inmereo, immerens?* Lo natural es que el participio de pasado *immeritus* tenga una significación pasiva. El mismo Horacio emplea el *meritus,* componente de *immeritus*, que sólo agrega el sufijo negativo sin perder nada en la significación: *Dicetur meritâ Nox quoque nœniâ. (Carmina,* libro III, od. XXVIII, v. 16). Aun hay más: hasta el mismo participio de presente *immœrens*, que es el que en rigor debiera tener la significación activa, pues su estructura etimológica la reclama,

No hay que darle vueltas, viene á decir el anacreóntico; de aquí parte el principio y aquí se contiene la raíz de todo *(hic omne principium);* á esto has de referir tus éxitos *(huc refer exitum)*. Es la misma tesis de Bossuet; el providencialismo en acción; el hombre camina y Dios le guía. Cuando el hombre quiere rebelarse contra estas ordena-

---

y así debiera ser para diferenciarlo de su correlativo *immeritus*, lo emplea Lucrecio en la acepción de indigno ó *inmerecedor*—y no de inocente ó inmaculado—, cuando escribe:

Saviat excrans telum quod sepe nocenteis (a)
prœterit examinatque indignos nique (b) *merenteis.*

Por último, si se adujese la mala construcción del inciso, supuesta la significación y el papel que yo le confiero al adjetivo *immeritus*, yo sostendría que por una fácil elipsis el poeta ha eliminado del párrafo, para la mayor elegancia, rapidez y soltura métrica de la estrofa, la oración relativa: *tu qui es (immeritus)*. Ejemplos como éste de supresión del antecedente y colocación del nombre que le rige ó adjetivo que le califica en un caso anómalo, se encuentran con frecuencia en autores clásicos. El mismo Horacio escribe (*Carmina,* lib. I, od. II, v. 41):

Sive nuctatâ juvenem figurâ
ALES *in terris imitaris Almœ*
FILIUS *Majœ...*

Debiera decir, con arreglo á todas las leyes de concordancia: *Fili Majœ, Ales...* Pero el poeta sobrentiende: *tu, qui es filius Majœ almœ...* Así lo interpretó el gramático francés La Rue. Virgilio dice también en la *Eneida* (lib. I, v. 668):

NATE, *meae vires, mea magna potentia solus,*
Nate, Patris summi qui tela Typhoea temnis...

Aquí *nate*, que está en vocativo, va seguido del que pudiéramos llamar nominativo increpativo *solus*, con quien concuerda.

(a) Esta forma del acusativo participial de presente es un helenismo que se practicó hasta muy avanzada la edad de oro.

(b) Es un atrevimiento, digno del gran poeta que era Lucrecio, el emplear la tmesis aqui en este caso, donde parecen contravenirse todas las leyes gramaticales al desligar el sufijo componente de la parte compositiva.

ciones, Dios (los dioses, decían entonces en lenguaje aparentemente politeísta, pues se reducían al Todo, á la primera causa, á la Naturaleza; y todo politeísmo es por su esencia panteísmo) le castiga. Recuerda, parece decir Horacio, que los dioses, por verse despreciados *(Dî neglecti)*, enviaron muchos males á la afligida Italia *(dederunt Hesperiæ mala luctuosæ)*... Y sigue el poeta, ya sin teologizar, con la enumeración de los signos de la degradación y evoluciones progresivas que sufrió la moral doméstica y pública; así como las causas de esto y el porvenir que reservan al pueblo romano tan fieros casos.

Iam bis Monœses et Pacori manus
Non auspicatos contueit impetus
Nostros, et adjecisse predam
Torquibus exiguis renidet
Pæne occupatam seditionibus
Delevit urbem Dacus et Æthiops;
Hic classe formidatus, ille
Missilibus melior sagittis.
Fœcunda culpæ sæcula nuptias
Primum inquinavere, et genus et domos,
Hoc forate derivata clades
In patriam populumque fluxit.
Motus doceri gaudet Yonicos
Matura virgo, et fingitur artubus
Iám nunc, et incestos amores.
De tenero meditatur ungui.
Mox juniores quœrit adulteros
Inter mariti vina, neque eligit
Qui donet impermissa raptim
Gaudi, luminibus remotis;
Sed jussa corâm, non sine conscio
Surgit marito; seu vocat institor,
Seu navis Hispanœ magister,
Dedecorum pretiosus emptor
Non his juventus orta fœrentibus
Infecit æquor sanguine Punico,
Pyrrhumque et ingentem cecidit
Antiochum, Annibalemque dirum.

Sed rusticorum masacla militum
Proles, Sabellis docta ligonibus
Versare glebas, et severæ
Matris ad arbitrium recisos
Portare fustes; sol ubi montium
Mutaret umbras, et juga demeret
Bobus fatigatis, amicum
Tempus agens abeunte curru.
Dammosa quid non inminuit dies?
Ætas parentum, pejor avis, tulit
Nos nequiores, mox daturos
Progeniem vitiosiorem (1).

«Ya dos veces — dice el poeta á sus compatriotas y contemporáneos—las tropas de Meneses y de Pacoro humillaron nuestros ímpetus, por no haber consultado con los arúspices (2); y se ríe de haber agregado nuestro botín á sus exiguas joyas. El Dacio y el Etiope arrasará la ciudad, casi ocupada por las sediciones: éste, aterrorizado por la escuadra; aquél, mejor por las saetas arrojadizas. Los siglos fecundos en crímenes mancillaron primero el matrimonio, la familia y el hogar (3); de este manantial derivó el desastre, que fluyó á la Patria y al pueblo. La virgen ya madura se goza en enseñar los bailes jónicos, y ya desde un principio se moldea los huesos y medita

(1) *Carmina*, libro III, oda VI.

(2) He aquí la riqueza del idioma latino: *impetus non auspicatos*. ¿Cómo podríamos decirlo en español? ¿los ímpetus no consultados con el augur, ó los ímpetus no prevenidos con los agüeros?, para todo lo cual se necesita un largo rodeo. Pues en latín, con dos palabras, un adjetivo con negación y un sustantivo, está salvado el conflicto.

(3) Aquí habla Horacio como pudiera hacerlo un moralista cristiano de tiempos posteriores, ó, mejor, como un monseñor Gamme del siglo XIX, á quien se hubiera anticipado para escribir la *Historia de la familia bajo la sociedad pagana y la cristiana*, lanzando una justa invectiva contra la primera.

amores incestuosos desde la temprana infancia (1). Luego busca á los jóvenes adúlteros, mientras su marido se embriaga, y no elige al que da goces ilícitos de repente, con las luces apagadas (2); ó, si la mandan salir fuera, surge de pronto el marido, que sabía algo; ya lo llame el buho-

(1) Este pasaje es uno de los más bellos que pueden leerse en Horacio y en todos los autores paganos. Tanto literariamente y por su forma artística, como en calidad de *documento humano*, que diríamos hoy, es inapreciable. Taine hubiera con él exultado; es una de esas raras estrofas líricas que confirman sus teorías sobre la correlación entre el poeta y el tiempo que vive. Así sabemos que ya las vírgenes de entonces, sobre todo cuando iban entrando en la madurez y querían tornarse excitantes como la pimienta, á falta de ser ya sanas y cándidas, sabrosas en su ingenuidad como el melocotón, se ponían postizos, para lo cual desde un principio se ajustaban los huesos y componían de cierta manera sus formas, así como también meditaba incestos desde su temprana infancia. *Ex tenere ingui.* ¿Habéis visto más bella frase? ¡Cómo la lengua latina era noble, y rica, y melódica, puesto que con dos palabras componía una imagen tan resaltante! Desde que la mía está tierna...

(2) *Inter mariti vina* y *luminibus remotis*. Dos bellas frases-imágenes, que dan idea del genio de la lengua latina. Entre los vinos del marido, viene á decir la primera. ¿Se ha tolerado esto nunca en castellano? Porque en los últimos tiempos los decadentistas franceses han intentado asimilarse algunas construcciones latinas, las menos atrevidas y que menos chocasen con la tradición de su idioma (no digo con el genio, porque el carácter de las lenguas hijas debiera ser, sin discusión, el mismo que el de las lenguas madres), se ha gritado al escándalo, con deliberación y premeditación y los que más gritan son aquellos que se dicen clásicos y que más debieran estimar el amor á la antigüedad clásica, *alma mater* que late bajo estas grotescas osadías. Estos pasajes, así como una estrofa que sigue después, confirman á Horacio en su tema de la degradación del linaje latino. Mientras la esposa adulteraba con los jovenzuelos, el marido se embriagaba ó charlaba con el comprador de infamias; con lo cual, sin duda, alude á aquel proxenetismo ilícito é inmundo que fué tan popular en Grecia y Roma.

nero, ya el piloto de la nave española, ya el comprador acaudalado de infamias. La juventud salida de estos padres no fué la que manchó de sangre el mar Púnico y mató al gran Antioco y al feroz Aníbal, sino la viril generación de soldados rústicos, instruída en manejar los azadones samnitas sobre la gleba, y á llevar los palos cortados á gusto de la madre (1); y cuando el sol cambiaba las sombras de los montes (2), y se desuncía á los bueyes fatigados, pasar agradablemente el tiempo (3), saliendo en carro. ¿Qué no amenazarán estos tiempos calamitosos? La edad de nuestros padres—ave de mal agüero (4)—nos engendró peores á nosotros, que pronto daremos una progenie aún más viciosa.»

Con tan negros colores pintaba Horacio una época que, comparándola con el siglo de Rousseau, era de bendición y de paz, de moralidad y de santidad, *aurea œtas*. Aquella *pejor avis* que fué su generación anterior, según

---

(1) En estas estrofas pone bien de manifiesto la simplicidad de costumbres de los tiempos antiguos y la virilidad de las generaciones educadas en el cultivo de la tierra, que después despuntaban en la milicia, en contraste con el afeminamiento de su época.

(2) *Sol ubi montinus mutaret umbrias*. ¡Maravillosa frase! Expresivo circunloquio para designar la hora en que el sol se pone y en que las sombras de los montes parece como que cambian.

(3) *Amicum tempus agere*. Hay un encanto de ingenuidad y un hechizo de sencillez en esta linda frase latina, que, literalmente traducida, como no lo consiente nuestra lengua, daría una hermosa construcción.

(4) A la época de sus padres la llama *pejor avis* — ave de mal agüero—, con lo cual parece que confirmaría la interpretación de los que traducen: *Romano inocente, pagarás los crímenes de tus mayores...* Pero esta duda se disipa si se repara que después re carga sobre la generación actual las culpas, diciendo que «nos engendró á nosotros, que somos peores» (*tulit nos nequiores*), y que «pronto daremos un linaje más vicioso» (*mox daturos progeniem vitiosiorem*).

Horacio, ha sido ensalzada por Salustio, contemporáneo suyo. Es cosa que grandemente le amargaba ver abandonados los templos que edificaron sus mayores, mortales religiosísimos *(quæ postri majores* RELIGIOSISSUMI *fecere*), que decoraron sus casas con ornato y con piedad los santuarios de los dioses (*verum illi delubra deorum pietate, domos suas gloriâ decorabant*). (*De bello Catilinario*, XII.) ¡Y cuidado que Salustio no era hombre para escandalizarse de nada! Juventud tan borrascosa como la de él, pocas hubo; y hombre más declamador contra la corrupción de costumbres, tampoco. Algo tiene de Rousseau; se le asemeja en la continua disociación que abrió entre la teoría y la práctica; en sus constantes deblateraciones contra la libertad de costumbres y la deshonestidad de acciones; en tanto que ambos fueron modelo de espíritus flacos y sujetos á la más completa degradación moral (1). A mí me hace mucha gracia Salustio cuando dice al comienzo de su libro *Bellum catilinarium sive de Conjuratione catilinæ*, que, en su adolescencia, cuando intentó entrometerse en la gobernación del Estado (*sed ego adolescentulus initio, sicuti plerique, studio ad rempublicam latus sum*), todo le fué adverso (*ibique mihi adversa inulta fuere);* porque en vez del pudor, de la abstinencia y de la virtud reinaban la audacia, la prodigalidad y la avaricia (*ram pro pudore, pro abstinentia, pro virtute, audacia, largitio, avaritiz vigebant*). Y lo más salado—porque no hay sino una fuerte frase plebeya para designar un momento culminante de expansión del ánimo—es que el pobre se ruboriza como una monjita al

---

(1) Recordando á un contemporáneo nuestro, indicaré de pasada que D. Alejandro Pidal me hace también el efecto de un Salustio en pequeño Es lo mismo un declamador... sin su genio; cuando juventud y aun madurez sometió á los pies de Monseñor Placer y Dama Galantería.

considerar este espectáculo de corrupción (1); y declara que, si bien el espíritu, no acostumbrado á las malas mañas, desdeñaba todo esto, lo triste era que estaba como encarcelado entre tantos vicios, en aquella edad tan tierna... corrompida por la ambición... ¡cuitado!... (*Quæ tametsi animus asperuda batur, insolens malarum artium; tamen inter tanta vitia imbecilla ætas ambitione corrupta, tenebatur.*)

¿Cómo no había de estar en oposición con su siglo Rousseau, que creía á la mujer de un carbonero más digna de respeto que la querida de un príncipe? ¿Cómo decir

---

(1) Es de creer que los historiadores de la corrupción romana, por vasta y formidable que ésta fuese, exageraban, sin embargo. Salustio y Horacio lo veían demasiado negro—como Rousseau lo vió en su época—. En efecto: bastantes años después, cuando ya se había iniciado la positiva decadencia—la decadencia roedora y lacerante como una gangrena—, y se habían dado cita todas las aves de rapiña y de mal agüero para asistir á la descomposición del cadáver romano y cebarse en él, aun podía entonces Tácito enumerar las siguientes virtudes y nobles rasgos salientes de una época cuya relajación deplora: «Las madres acompañaban á sus hijos prófugos; las esposas seguían á sus maridos al destierro; los parientes eran intrépidos; los yernos fieles; la fidelidad de los siervos era continua y aun á despecho de los suplicios; las amistades de los hombres insignes eran grandes; la misma penuria muy sufrida y los tránsitos á otra vida iguales á las alabadas muertes de antiguos.» Y ahora quiero dar el texto latino para que lo regusten quienes saborean las bellezas de esa maravillosa lengua, tan bien manejada por Tácito, en quien la obsesión de lo conciso y de lo enérgico llega á tal extremo que le impulsa á eliminar todo adminículo verbal: «*Comitatæ profugos liberos matres; secutæ maritos in exilia conjuges; propinqui audentes; constantes generi; contumax, etiam adversus tormentæ, seuvorum fides; supremæ clarorum virorum necessitates; ipsa necessitas fortiter tolerata et laudatis autiquorum mortibus pares exitus.*» Este es uno de los trozos de literatura latina más dignos de estudiarse y admirarse.

eso sin escándalo en aquella época en que reinaba más que el empolvado Luis XIV la regia y pomposa rosa Pompadour, como ha dicho nuestro gran poeta Rubén Darío?...

> ¿Fué acaso en el tiempo del Rey Luis de Francia,
> sol con corte de astros, en campo de azur,
> cuando los alcázares llenó de fragancia
> la regia y pomposa rosa Pompadour?...

Y no es de extrañar eso en quien cifraba toda la felicidad del mundo en la virtud y en la bondad.

«... El origen de la felicidad—dice Julia á Saint-Preux, aconsejándole no encenagarse en los placeres groseros y no seguir el ejemplo corruptor del mundo (*La Nouvelle Heloïse*, parte II, carta XI)— no está todo entero ni en el objeto deseado ni en el corazón que lo posee, sino en la relación de uno y otro; y como todos los objetos de nuestros deseos no son propios para producir la felicidad, todos los estados del corazón no son aptos para sentirla. Si el alma más pura no basta sola á su propia felicidad, es más seguro aún que todas las delicias de la tierra no podrían hacer la de un corazón depravado, porque hay de los dos lados una preparación necesaria, cierto concurso, del cual resulta este sentimiento precioso buscado por todo sér sensible y siempre ignorado del falso sabio, que se detiene en el placer del momento, á falta de conocer una felicidad durable» (1). ¿Cómo él, que era bueno, creyó que todo el mundo era malo?... ¿Cómo vivió tan acosado por la maldad presunta de todos los que le rodearon?...

Nunca hombre alguno desmintió más sus obras de imaginación en sus acciones que Rousseau. Nunca nadie fué más depravado que él en su vida y más casto en sus

---

(1) *Obras completas*, IV, 153.

obras. Para él parecía hecho, volviéndolo del revés, el dístico de Catulo:

Nam castum esse decet pium poetam
ipsum: versiculos nihil necesse est...

Con Rousseau ocurre lo contrario: castas y morales son sus obras, aun las novelescas—que serán todo lo exageradas y románticas (1) que se quiera, pero siempre conteniéndose dentro de los límites del más rigorista platonismo—, y el depravado el autor.



Aunque alguien extrañe esta digresión, fuera del terreno señalado, me explicaré, y reconocerá que no en balde he concedido tanta importancia á Rousseau. Aunque no estoy haciendo la historia de la literatura francesa, sino de la literatura española novelesca durante la última mitad del siglo XIX, me justifico con advertir lo mucho que influyó Rousseau en la literatura de su época, y por repercusión en la de nuestra patria, en un período posterior... En torno á Rousseau giró quizá toda la novela romántica francesa, y después la misma novela realista sufrió impregnaciones del solitario de Les Charmettes.

Pignault-Lebrun inició en parte la novela realista con

(1) Románticas en el sentido de que exaltaban demasiado la pasión amorosa y elevaba al Amor á la categoría de un Dios y á los amantes á la de sacerdotes de un culto (con lo cual se forzaba un poco la realidad en provecho de éstos). Por lo demás, este es un romanticismo ó un vicio ya antiguo, y acaso eterno. Séneca se quejaba de él en su *Hippolytus*, donde la nodriza dice estos versos:

Deum esse Amorem, turpiter vitio furens
finxit libido; quoque liberior foret,
titulum furori, numinis falsi addidit...

sus narraciones amenas, aunque demasiado picantes; fué «el Boccacio de aquella época azarosa, un Boccacio tan inferior al italiano como la estopa á la batista», según el juicio gráfico y conciso de doña Emilia Pardo Bazán. Siguiendo la vía licenciosa que Diderot había marcado, muchos autores se pusieron á la tarea de dar copias y trasuntos de la sucia realidad de entonces—que en vano quería tapar la gangrena con una capa de *poudre de riz*—en novelas aderezadas con salsas picantes. *El Diván* y *El Baroncito de Faublás* - del cual es sólo copia en el argumento el *Don Juan* de Byron, según la salada aunque anti-crítica ocurrencia del Duque de Rivas—, eran entonces libros de texto para los mozalbetes menos corridos y libros de cabecera que guardaban entre edredones las *demoiselles* acabadas de salir de los pensionados (1).

No obstante, «la figura principal que domina estas secundarias, entre las cuales tantas son femeninas, es otra mujer de prodigiosa cultura y excelso entendimiento, filósofa, historiadora, talento varonil si los hubo: la Baronesa de Stael. Antes de componer novelas, la hija de Necker se había ensayado con obras serias y profundas, y su *Corina* y su *Delfina* fueron para ella como descanso de graves tareas, ó, mejor dicho, como expansiones líricas, válvulas que abrió para desahogar su corazón, cuya viveza de sentimientos no desmentía su sexo. Ella misma fué heroína de sus novelas, y fundó así, rompiendo así con la tradición de impersonalidad de los narradores y cuentistas, la novela idealista introspectiva. *Delfina* y *Corina*

---

(1) A esta corriente de «novela desvergonzada», si así puede titularse, se opusieron algunas buenas almas, á quienes sólo les faltó ser *bels esprits*. Tales fueron Madame de Genlis con sus novelas *pedagógicas*, Ducray Duminil con sus novelas morales, y Madame de Krüdener con sus novelas místicas.

lograron tal aplauso y ganaron tantos lectores, que hasta se cree que Napoleón no se desdeñó de criticar, en su cesáreo estilo, y por medio de un artículo anónimo inserto en el *Monitor*, las producciones novelescas de su acérrima adversaria» (1).

Y estas figuras abren el paso á la vez á los novelistas románticos y á los novelistas del realismo. Empujándose unos á otros se precipitan en la novela francesa Chateaubriand, Lamartine, Hugo y, por fin, el padre de la novela moderna: Balzac.



En España la evolución no fué lenta, como en Francia; no se realizó así por sus pasos contados. Aquí no tuvimos novela durante mucho tiempo (2)—desde el siglo XVII—, y, llegado el romanticismo, los ingenios españoles quisieron desquitarse y la emprendieron con novelas caballerescas, imitadas de Walter Scott. La planta no era, pues, nacional, pero todos la cultivaban. Los más embebidos en otras graves ocupaciones, también literarias ó aun extra-literarias, políticos de la talla de Martínez de la Rosa, poetas consagrados como Espronceda (que no necesitaban aumentar los lauros ya ganados en la lírica), diplomáticos como D. Nicomedes Pastor Díaz, *folkloristas* y eruditos como *El Solitario*, hombres de acción y periodistas como García de Villalta, críticos como Larra, que necesitaban todo su tiempo para esa labor; todos, sin distinción, se pusieron á escribir novela.

---

(1) Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante*, VIII, página 128.

(2) D. Diego Torres de Villarroel me parece, más bien que un D. Francisco de Quevedo revivido, como podría suponerse, un Quevedo caricaturizado. Es la parodia de la sátira, como conozco yo no pocos que podría citar (aunque me abstengo) de la ironía

Pasado el furor romántico de novela caballeresca—con los intermedios de novela autobiográfica ó íntima á lo Pastor Díaz y á lo Pacheco en su *Alfredo* (imitación del *Adolfo* de Benjamín Constant)—, no hubo transición. Del romanticismo más encrespado se pasó casi violentamente al claro é ingenuo realismo de Fernán Caballero. Porque no hemos de llamar transición si queremos proceder como correctos historiadores, á la insignificante producción de novela sentimental, que aquí representaron las obras ya olvidadas del P. Pascual Pérez y de D. Estanislao de Koska Bayo; ni menos la novela social, que en Francia ya cultivaban Eugenio Sue, Jorge Sand (1) y Dumas.

---

heiniana. El P Isla es tan brillante y tan vacuo como una pompa de jabón. Su estilo crespo y almidonado recuerda el mismo defecto que él censura en los oradores de su época. El siglo XVIII es, en suma, para nuestra literatura el siglo de luto en que impera la *potestas tenebrarum*. El crítico sincero siente al estudiarlo la impresión de pasar por una caverna donde á veces entra un exiguo rayo de luz culebreando por una hendedura abierta en la roca viva... ¡Dios nos libre de que surja otra vez aquel vacío obscuro donde sólo surge un luminoso Jovellanos ó un almibarado Meléndez Valdés!...

(1) Esta puede considerarse representada por su compañera de sexo y en muchos aspectos del carácter semejante, Gertrudis Gómez de Avellaneda, que escribió tres novelas *(Sab, Dos mujeres, Guatimozin)*, de las cuales la primera era interesante por plantear el problema de la esclavitud y en la segunda el tema del matrimonio y de esa otra «esclavitud civilizada» que es la vida conyugal. El criterio de Aurora Dupin es el mismo que impera en las novelas de la escritora cubana; pero las novelas de ésta pierden mucho mérito, porque nunca poseyó la magia de la prosa artística que cultivaba—aunque no fuese en ello la más sobresaliente de su época—la escritora francesa, á quien Nietzsche el agresivo insultó llamándola *la vaca lechera del estilo*; la inmortal amiga de Flaubert, y más .. que amiga de Alfredo de Musset. Además, la Avellaneda era cubana, y aunque aquí formó su nombre literario, sólo por una galante complacencia podemos incluirla en una historia de la novela española.

Obras en que se plantea la cuestión de la esclavitud, como en *Sab* de la Avellaneda, tienen el mérito indiscutible de representar aquel ápice artístico en que la novela se une más que se confunde con la Historia y Clío se abraza con Caliope. No entiendo yo este problema á la manera que se entendió en los últimos años del siglo pasado, cuando tanto se discutió. Creo que la novela es una historia reformada, una historia escrita con más ligereza y más fantasía. Merimée, que se lamentaba de que no poseyésemos las memorias de la Camarera de Aspasia en lugar de la Guerra del Peloponeso de Tucídides, hubiera adoptado mi doctrina. Leopoldo Alas planteaba la cuestión en términos amplios y justos, que me permitiré reproducir, á pesar de su extensión. «Clío, la primera y más venerable de las Nueve, tenía sujeta á Caliope por el moño, y no quería soltar mientras la inspiradora de la poesía épica no confesase que la novela, género literario que los antiguos no dedicaron á ninguna musa particular, pertenecía á quien inspiraba la historia, que era ella, Clío. Caliope juraba que primero se dejaría hacer tajadas que renunciar á la novela, que era cosa suya; y citaba, entre otras, la autoridad de D. Luis Vidart. En vano Polimnia quería poner paces vociferando que á ella correspondía dirimir la contienda; nadie le reconocía competencia, y Hermes, que se divertía mucho con el garbullo, atizaba la discordia diciendo:—Yo creo que hay argumentos favorables á la pretensión de Clío, por más que no le faltan á Caliope razones en que apoyar su derecho; por lo cual, y no siendo aplicables al caso las reglas de la jurisprudencia para los conflictos entre dos derechos, no hay más remedio que recurrir á la ordalia, y que midan ambas musas sus fuerzas; sea el moño de cada cual el símbolo de la novela, y la que se quede con el pelo de su enemiga en las manos, ésa venza. Por lo pronto, la victoria se inclina del lado de Clío, que ya ha hecho presa..., y ya se sabe

aquello de *beati possidentes*. Entonces fué cuando acudió Apolo al ruido; se le enteró de todo, y quiso oir á las partes, obligándolas previamente á renunciar á la *manus injectio*, es decir, haciendo que soltara Clio el moño de Caliope, y Caliope el *polisson* de Clío. Había empezado la disputa con motivo de dos escritos recientes de literatos españoles, á saber, los artículos de Valera acerca del *Arte de escribir novelas*, publicados en la *Revista de España*, y las conferencias dadas por doña Emilia Pardo Bazán en el Ateneo, tituladas *La revolución y la novela en Rusia*. De uno y otro trabajo se había hecho lenguas Polimnia, que era quien los había leído, y había alabado en el de Valera la gallardía de la forma, la copia, la variedad y y selección de la lectura, la originalidad de muchos juicios y la profundidad de la doctrina acá y allá esparcida, sin pretensiones de orden ni de rigor didáctico, pero con más alcance del que podían comprender lectores vulgares ó distraídos. En cuanto á las conferencias de doña Emilia Pardo Bazán, declaraba Polimnia que ella las firmaría sin inconveniente, y alababa, sobre todo, la oportunidad del intento.»

«¿Y qué dicen de la novela en cuanto género?, había preguntado Hermes, que deseaba ver enzarzadas á Clío y á Caliope. ¿Dicen que pertenece á los dominios de vuestra hermana mayor, ó al dominio de la poesía épica, ó á ninguno de ellos? —Nada dicen de eso; pero á lo que se deduce de la doctrina respectiva de uno y otro autor, según Valera, la novela no debe acercarse á la historia, pues ésta lleva la verdad por delante, y aquélla para nada la necesita; en cambio, la escritora coruñesa da tal importancia y carácter utilitario é influencia social á la novela, que lógicamente podría Clío sostener que, de ser este género según esa señora dice, es un modo de historia de la Actualidad. ¡Aquí fué ella!... Las dos Musas que se disputaban la novela comenzaron á gritar y á perorar, como

procurando cada cual apagar las voces de la otra. Más altas sonaban las de Caliope; pero bien se conocía que Clío tenía aliento más largo y tardaría más en cansarse de vociferar sus excelencias y el derecho que la asistía. Y así fué que, cuando ya la diosa de la poesía épica había callado por no poder más, la Musa de la Historia continuaba diciendo: —Repito y repetiré cien veces que me importa mucho recabar mi jurisdicción sobre la novela, ya que éste es el género más comprensivo y libre de la literatura en los días que corren; y como no hay para la novela Musa determinada, yo debo ser quien la dirija; porque así como se ha dicho que la estadística es la historia *parada,* yo creo que la novela es la historia completa de cada actualidad, no habiendo, en rigor, entre la historia y la novela más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto, que es para ambas la verdad en los hechos. Regiones hay del arte en que novela é historia casi casi se confunden, y es allí donde el historiador y novelista se propusieron fines poco menos que semejantes; así, como ejemplo de gran distancia entre la historia y la novela, podríamos citar un cronicón apelmazado y soso, escueto y pelado de la Edad Media, y compararle con Amadís de Gaula, ó con las Sergas de Esplandián; en el cronicón no hay más que la verdad monda y lironda de los hechos, sin arte, sin orden didáctico, sin propósito ideal; nada más que algunos hechos desnudos y de la realidad más superficial, de lo que cae en el campo de observación del más vulgar testigo de la vida ordinaria; en el libro de caballerías no hay más que fantasía; el valor de la verdad se desprecia aun en su elemento más compatible con la invención, ó sea en la verosimilitud; lo que menos importa es, no ya que aquello haya sucedido, sino que haya podido suceder; aquí, el único mérito que nada importa es el de la verdad y aun posibilidad de los hechos; en el cronicón, el único valor positivo es la

realidad de los hechos apuntados. Pues ahora, el ejemplo contrario: la historia, según la entienden y escriben algunos grandes historiadores modernos que tienen facultades de filósofos y artistas, v. gr., Renan y la novela, según la escribe Flaubert, y en cierto modo según la escribe Freitag; en la *Vida de Jesús*, en *Los Apóstoles*, el arte de resucitar la vida de nombres y tiempos remotos se vale de medios y tiene propósitos análogos á los que emplea en sus obras arqueológicas el autor de *Salambó y Herodías;* y es de esperar que cuando el novelista se haya llegado á penetrar más todavía del fin educador de su arte, y el historiador comprenda mejor todavía los misteriosos infalibles recursos de la visión poética para evocar la más aproximada imagen de la realidad pasada; es de esperar, digo, que entonces sean mayores las semejanzas de novela y de historia, y ha de estar á veces en muy poco, muy poco, la diferencia. Nada de esto se puede entender bien cuando no se tiene la fe profunda en la verdad y su belleza; llegará un día en que será un crimen de lesa metafísica el pretender que pueda haber superior belleza á la de la realidad; la realidad es lo infinito, y las combinaciones de cualidades á que lo infinito pueda dar existencia ofrecen superiores bellezas á cuanto quepa que sueñe la fantasía é inspire el deseo. Y si á esto se me quiere objetar aprovechando aquel argumento de Hegel, que consistía en decir: El hobre es capaz de crear lo más bello, y ésta ni es idea impía, pues al fin el hombre será á su vez obra de Dios, y por ende Dios creador de lo más bello también mediante su criatura, el hombre; si este argumento se quiere aprovechar transformándole y diciendo: Aunque la realidad en su infinidad puede producir incalculable belleza, como el hombre y su fantasía son parte de esa realidad, puede estar en la fantasía del hombre lo más bello entre toda la realidad bella; á eso contestaré que es una suposición gratuita señalar á semejante parte infini-

tamente determinada del mundo real lo mejor de la realidad en cuanto belleza; pues quedan infinitas probabilidades en el resto del mundo á favor de otras cosas que pueden ser más bellas que los productos de la fantasía humana; y esto será lo más verosímil, pues el hombre sólo se mueve en esfera muy limitada, aun cuando más libremente sueña, y quedan por fuera de la posibilidad de sus combinaciones fantásticas unidos de relaciones infinitas, cuya belleza él no puede sospechar siquiera. ¡Oh, no! La mayor belleza no la compone el sujeto soñador, que así pronto se agotaría el manantial de lo bello artístico; de fuera adentro, de la realidad á la fantasía; viene la savia del arte, y toda otra forma de vida es anuncio de muerte. La verdad, ese cielo abierto al infinito que tenemos ante estos estrechos agujeros de los ojos, es la fuente de belleza, y por eso la novela, la forma más libre y comprensiva del arte, se da la mano con la historia, penetra en sus dominios; y yo, Clío, que soy la Musa de Tucídides y de Plutarco, debo ser la Musa de Cervantes y de Manzoni» (1).

***

Hubo una desviación novelesca de lo romántico en esa misma época, de la cual nos da cuenta un ilustre crítico, como á continuación se verá. «Cuando estaba en su período de mayor entusiasmo la pasión por las obras con tendencias más ó menos disolventes, más ó menos socialistas, que iban lanzando Eugenio Sue y otros autores, aunque en progresión descendente con relación á su mérito, según dejamos indicado, no faltaron tampoco en España escritores que procurasen la imitación de aquellos trabajos, creyendo reconstituir la sociedad en consonan-

---

(1) *Apolo en Pafos,* 86 á 92. *Folletos literarios,* III; Madrid.

cia con sus aspiraciones y ganar á un tiempo con el aumento de su fortuna la influencia sobre sus conciudadanos, que pudiera ofrecerles en un momento decisivo la dominación de las masas y quizá un poder supremo sobre las mismas. Eran, por lo general, aquellos escritores, aunque á novelistas se lanzaron, hombres políticos y de acción más bien que de letras; periodistas que representaban á los partidos exaltados, y fomentando las pasiones del pueblo iban preparando á nombre de la libertad el triunfo de la revolución y el advenimiento de la democracia. No eran sólidas sus doctrinas en ningún terreno, por más que á veces brillaran en sus escritos el fuego y la espontaneidad del verdadero patriotismo. Creían tener en sus manos la revolución social y procuraban ayudarse en ella con la gran circulación que tenían las novelas, y la facilidad de exponer en su capítulos doctrinas que en otras manifestaciones los exponían á muchas contrariedades. De las que más ruido hicieron entonces fueron las de D. Wenceslao Ayguals de Izco, desdichado escritor que se lanzó á emular á Eugenio Sue con *María la hija de un jornalero*, *La Marquesa de Bella-flor ó el niño de la Inclusa* y *El Palacio de los crímenes ó el pueblo y sus opresores;* logró vender muchos miles de entregas de sus obras entre las clases industriales y trabajadoras, cuyos instintos halagaba, y cayó muy luego en el justo olvido que merecía. Hoy son ya muy pocos los que recuerdan aquellas obras, ni aun siquiera los títulos de ellas. Bastantes novelas se escribieron en este género por autores de muy escaso mérito, entre los que se hicieron notar como superiores don Juan Martínez Villegas y D. Alfonso García Tejero» (1).

---

(1) José María Asensio: *Fernán Caballero* y *La Novela Contemporánea;* Parte primera: *Precedentes*; *Ojeada histórica,* X, páginas 44 y 45. *(Obras completas de Fernán Caballero*, I: *Colección de Escritores Castellanos; Novelistas*; Madrid, 1893.)

Apareció, por fin, una figura que venía á continuar la buena tradición de la novela española. Un nombre que venía á enlazar con áureo eslabón de oro al siglo XVII y el siglo XIX. En el siglo XVIII no hubo apenas novelistas de fuste. Juan Pérez de Montalbán, tan conocido por el donoso epigrama quevedesco, Alonso de Solórzano, Alonso de Salas Barbadillo, Luis Pérez de Guevara, todos ellos hicieron su reputación á principios del siglo XVIII, y algunos hasta laboraron por entonces; pero todos ellos pertenecen al siglo XVII, no tanto por su fe de bautismo, como por su estilo recargado y conceptuoso. La lengua castellana á últimos del siglo XVIII iba descomponiéndose, y, lo que es aún más triste, la robustez de la idea no suplía á la endeblez de la forma... La idea iba faltando; y cuando se asiste á un espectáculo de esta índole, el espectador no sabe, sino con percalinas de barroquismos y cintajos y gallardetes de léxico abundoso, tapar la boca del inmenso vacío...

Es curioso observar que en esta época obscura haya descollado como novelista una mujer, de gran talento y muy conocedora de los recursos técnicos, que fué de las que menos concedieron al gusto depravado de la época. Hablo de la gran novelista doña María de Zayas, insigne mujer que, con doña Cecilia Böhl de Faber y doña Emilia Pardo Bazán, compone el triunvirato de la literatura femenina de nuestra patria; triunvirato inmortal, que no olvidará la posteridad más remota. Parece que cada una de las tres escritoras vino al mundo con el mismo fin: corregir á los hombres extraviados literariamente; demostrar que la mariposa puede dar lecciones de virilidad literaria al león. Aquellos flojos y decadentes Montalbán y Afán de Ribera fueron enseñados por la gentil doña María de Zayas á novelar con más realidad y con más frescura; los Ayguals de Izco y los García Tejero, pobres de recursos verosímiles y ricos sólo de des-

atentadas fantasías, próximas á desvaríos de demente, aprendieron de la recatada y modesta señora que firmaba *Fernán Caballero* á novelar con más gracia natural y con más fresca espontaneidad; y, por último, doña Emilia Pardo Bazán encauzó definitivamente la novela española, que en manos de Pereda, Galdós, Alas y Palacio Valdés ya había tomado nuevos rumbos, pero aun no estaba sólidamente cimentada en la dirección naturalista.

Hablando de *Fernán Caballero*, dice doña Emilia Pardo Bazán, su más digna continuadora: «Acaso poseyó la simpática y tierna autora de *La Gaviota* el talento más original é independiente de cuantos se señalaron en el renacimiento de nuestra novela. A pesar de todas sus digresiones y reflexiones y su idílico optimismo, adornan á Fernán Caballero un encanto especial, una gracia característica suya, y ostenta una imaginación alemana en los ensueños y española en el despejo y viveza. Mientras los novelistas de su época metían en tinta lienzos de asunto histórico, á lo Walter Scott, Fernán tomaba apuntes de las costumbres que veía de la gente que alentaba á su alrededor, pintando *asistentas*, bandidos, *gaviotas*, curas, pastores, labriegos y toreros; y algunas veces en sus bosquejos andaluces brillaba el sol del Mediodía, el que Fortuny condensó en sus cuadros. Hay *patio* de Fernán que no parece sino que lo estamos viendo y que nos alegra los ojos con sus flores y el oído con el rumor del agua, el cacareo de las gallinas y la inocente charla de los niños. Más real, más sincera y sencilla inspiración es la de Fernán que la de casi todas las novelas de pendón y caldera, capa y espada ó cimitarra y turbante que se estilaban entonces» (1).

Fernán Caballero vino, pues, á remozar la novela, que se avejentaba en manos de los romancistas pseudo-

(1) *La cuestión palpitante*, XVIII, 247 y 258.

caballerescos. No le creo yo eminente porque haya hecho novelas morales y púdicas, que puedan leer todas las madres de familia. Me parece abusivo, ¡válgame Dios!, el proceder de esos críticos que á cada momento sacan á relucir la moral, como si el Arte fuera su indiscutible hermano gemelo. ¡Pero, señor, me digo yo en mis soliloquios críticos, quién les habrá dicho á esos Crisóstomos de pacotilla que el Arte por fuerza ha de ser recatado y casto, como para leído en el hogar doméstico! Podrá haber un artista que sea moral, porque así proceda por imperativos de temperamento ó por consideraciones de cualquier otro género; pero si á otro le place tomar la dirección contraria, ¿á título de qué hemos de interponernos en su camino, amenazándole con la excomunión crítica, *ipso facto*, como si fuésemos Pontífices ungidos con el óleo santo? «Si queremos hacer una crítica de arte—escribe Stecchetti—, diremos que el arte del Aretino es más grande que el de Vico. Si hacemos una crítica ética, diremos, por el contrario, que Vico es un gran filósofo y el Aretino un gran puerco. No confundamos, pues, la forma con la sustancia. ¿Digo bien?» (1).

Las novelas de Fernán Caballero son buenas novelas porque hay arte dentro, y hay arte dentro porque la autora llevaba muchas cosas en la cabeza. Si se recomendasen sólo por lo morales y honestas y porque podían leerse en familia, en las veladas del invierno, bajo la sedante luz del quinqué doméstico, entonces las novelas de doña María del Pilar Sinués, compañera de sexo y de aficiones, que las superan y vencen por la moralidad y el número de consejos que llevan siempre consigo, habría que reputar-

(1) «*Se vogliamo fare una critica d'arte diremo quindi che l'arte del l'Aretino è piu grande di quella del Vico. Se facciamo una critica etica, diremo invece che il Vico è un grande filosofo el l'Aretino un gran porco. Non confundiamo dunque la forma colla sostanza. Dico bene?*» (*Nova Polemica,* Prólogo, 74; Bologna, MDCCCCIII.)

las por pasmo de la Humanidad y embeleso de los artistas. Y no es así; puesto que doña María del Pilar Sinués era sólo una señora que escribía como podría hacer calceta; sus novelas no son hoy sino embeleco de las mamás sensibles que quieren adoctrinar á sus hijas en la senda del recato y de las buenas costumbres, y terror de todo espíritu verdaderamente artista. Las cosas no caen del lado adonde quieren que se inclinen los moralistas de *doublé*; caen del lado adonde les inclinan sus fuerzas internas. Cuando se es artista, se es artista—y estoy escribiendo una perogrullada pleonástica— con moralidad ó sin moralidad. Que sea mejor tenerla para regocijo de las honestas gentes que en el mundo tropezamos, esa es cuestión aparte; aquí se trata de que un artista no es más ó menos grande en cuanto que es moral, sino en cuanto que es... artista. Pero Grullo no se expresaría de otro modo ni más llanamente; y no quiero seguir por esos vericuetos de *truismos*, que diría un inglés, encubiertos so capa de grandes verdades trascendentales, porque no me podrían reportar ni honra ni provecho. Desenfadados artistas húbolos en todas las épocas, y ni Luciano de Samosata ni Boccaccio, ni Rabelais ni Don Francisco de Quevedo son del año pasado, creo yo, y nadie les inculpó por eso á título de artistas, sino acaso á título de padres escandalizados por la corrupción que podría venirles á sus hijos de la lectura de sus ponzoñosos libros. Misión es del predicador en el púlpito, y no del crítico desde la tribuna ó desde las columnas del periódico, zaherir y trucidar con denuedo á esos tales; mas pienso que si el predicador es discreto, declamará contra ellos igualmente si visten su lenguaje con galas de torneados períodos y cadenciosas frases y bien ensamblados regímenes, como si escriben á la manera petulante y vacua de D. Alberto Insua. El crítico, en cambio, si es entendido y no tiene por magín una olla de grillos ó una jaula de jilgueros, debe hacer caso

omiso de las venenosas y hórridas doctrinas que se celan bajo el florido lenguaje—como si dijéramos, de las víboras que culebrean bajo el verde césped—, y no tener en cuenta para nada el fondo de doctrina, sino la superficie del discurso. Es más: aun creo yo que si el novelista pornográfico ó irreligioso (ó lo que sea) escribe tan galanamente como D. Ramón del Valle Inclán, la infición será menos dañina (caso de haberla) que si escribe como el arriba citado. Porque al entendimiento rudimentario de la gente plebeya—donde el mal podía hacer más estragos, pues las doctrinas más perversas están bien habidas y no ponen miedo mientras las retienen en su poder los aristócratas del pensamiento, los *vornehmen*, que diría Nietzsche—, se le perfora mejor con frases desaliñadas que con elegantes y airosos párrafos... Por eso un novelista puede escribir maravillosamente, y no ser casto... ni cauto; y el crítico no tiene atribuciones para decirle que es un mal novelista. Puede decirle: es usted un mal ciudadano, que está haciendo daño á su patria y corrompiendo á la juventud estudiosa; ó un mal caballero, que ofende al decoro de las señoras, y, sobre todo, de las señoritas solteras, que serán las futuras madres... Puede decirle: está usted estropeando á la generación embrionaria; sus perniciosas máximas echarán á perder á la juventud que se forma.

Todo esto y mucho más puede decirse al novelista inmoral, ó *amoral*, como ahora se estila decir; pero nunca podrá argüírsele, con la lógica y recta razón, en nombre del arte. Ponga cualquiera la mano, no en el corazón, sino en la frente, y dígame si todas estas cosas que voy diciendo no son más claras que la bendita luz de sol, y si no hay que ser recio de mollera y bruto de condición para no entenderlo así.



La novela española de aquellos años estaba fosilizada

cuando vino Fernán Caballero á reanimarla; á ella debe su desentumecimiento. El crítico no debe hacer afirmaciones escuetamente dogmáticas, sino presentar documentos irrecusables. Un crítico no es un *dilettante* halagador y superficial; es un escritor serio y rígido, exacto en sus conclusiones y preocupado de apoyarse en datos veraces, igual que un biólogo ó un matemático. Por eso yo, después de hacer mi afirmación, la corroboro con los textos de un crítico más enterado que yo de aquellos años en que Fernán Caballero inició. «Los novelistas que han florecido en España en la primera mitad del siglo actual no son muchos en número, pero sí dignos de estudio, porque señalan las influencias extrañas de que han informado, y aun informan, el movimiento progresivo de nuestra cultura nacional. *El doncel de Don Enrique*, de don Mariano José de Larra; el *Sancho Saldaña*, de Espronceda; *El Conde de Candespina*, de Escosura; *El señor de Bembibre*, de D. Enrique Gil; *La España caballeresca*, de Muñoz Maldonado, y alguna otra novela de García de Villalta y de López Soler, representan la influencia del gran novelista inglés, el inmortal Walter Scott. De otro lado, las novelas de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, singularmente la titulada *Dos mujeres;* las de D. Ramón de Navarrete; las de Escosura, en lo que puede llamarse su segunda época de novelista; las de D. Antonio Hurtado y algunas otras, representan la influencia de este género de la novela francesa contemporánea. Bien puede decirse que hasta el año de 1850 la novela sólo ha reflejado en España las corrientes dominantes en las literaturas extranjeras, sin que esto rebaje en lo más mínimo el mérito que aquilata la valía y bien alcanzado renombre de algunos de los escritores que de citar acabamos» (1).

---

(1) Luis Vidart: *La historia literaria de España*, XXI, 60 y 61. Madrid, 1877.

Fernán Caballero era una artista de temperamento y de aficiones; artista ante todo, algo superficial como lo es el espíritu femenino, pero sobria, sincera y sin garrulería de ningún género en su espíritu como en su estilo. No veía las cosas muy á fondo, pero las veía bien. Tampoco era amiga de los grandes enredos y descomunales aventuras; apenas si gustaba de dar un nudo á la fábula. Adoraba en todo la sencillez y lo que llamaríamos con frase francesa intraducible *bienséant*. Su mejor crítico ha dicho de ella: «En Fernán Caballero—escribe José María Asensio—se admira como nota saliente el estudio del corazón humano y el de los caracteres, hecho con la profundidad de una inteligencia alemana y con la delicadeza del sentimiento de una mujer andaluza. Lo que resplandece en sus obras es la verdad, lo mismo en los tipos que en las situaciones. No se distingue por el arte de imaginar una fábula intrincada, desenvolverla con interés creciente y llevarla á imprevisto desenlace á través de graves complicaciones y conmovedoras peripecias. Sus narraciones son sencillas; casi siempre tienen por fondo un suceso verdadero, más ó menos adornado para distraer la atención ó disimular la realidad; pero la descripción pintoresca de los lugares, la narración viva, variada de los acontecimientos, lo animado de las escenas, que se presentan á la imaginación como si las estuviera presenciando el lector, son dotes que dan todo su atractivo á las novelas de *Fernán*» (1).

Le faltaba á Cecilia Böhl de Faber para ser novelista completa más soltura, más libertad de movimientos. Como había encontrado una forma nueva y, según le ocurre á todo artista, era inconscia de su descubrimiento, no se sentía del todo ágil y suelta dentro de esa fórmula aún en estado de inconcreción que había de dar en sus

---

(1) *Fernán Caballero y sus obras*, parte 3.ª, I, 161 y 162.

manos la novela realista, y que le oprimía ya, ciñéndole como una coraza. Dentro de la novela realista, aun no estaba muy á su gusto, ó *à son aise*, que dicen los franceses más gráficamente. Pesaba demasiado sobre ella la tradición de cincuenta años de novela caballeresca ó pseudocaballeresca. Por fortuna para las letras españolas, la que había de remozar, después de dos siglos de olvido, la novela realista que había florecido tan gallardamente en manos de Cervantes, de Hurtado de Mendoza, de Quevedo, de Mateo Alemán, de Espinel, de doña María de Zayas; la que había de mostrar ante la faz de Europa nuestra efigie literaria un poco barnizada y sin las lacras y lamparones que un día la ensuciaron;—esa ilustre dama no era nacida en Castilla. Quizá por esto, aunque ella misma no se diese cuenta, veía descorrerse otros horizontes que por aquí ni sospechábamos. Educada en la lectura de los grandes autores extranjeros, pudo llevar á cabo la renovación que realizó en la novela española.

Así y todo, su obra necesitaba ulteriores desarrollos para ser fructuosa y eficaz. No era la suya una organización literaria completa. El novelista necesita adquirir, ante todo, «esa suprema ciencia del corazón que no se adquiere en los ámbitos reducidos, como tampoco en los libros...; ese *deniaisement* ante la vida, único que permite apreciar con exactitud la parte relativa de las acciones humanas y señalar su significación» (1). A Fernán Caballero le faltaba esa ciencia suprema «que no se adquiere en los ámbitos reducidos». Notadlo bien; ella apenas vivió más que en ámbitos reducidos. Estaba por cepillar, por pulir; no tenía apenas conocimiento del mundo.

Había sido además criada en una sociedad que no era

---

(1) Eduardo Rod: *Nouvelles Etudes sur le XIXe siècle; Les romans d'Alphonse Daudet*, III, pág. 18.

precisamente un modelo de cultura ni un portento de entusiasmo por el arte. La sociedad andaluza de aquella época dejaba mucho que desear en punto á educación y cultivo de las facultades mentales—especialmente de las artísticas—, cuando Fernán Caballero vivía entre ella. Nacida en 1796, accidentalmente en Suiza, vino á España al poco tiempo y fué creciendo y desarrollando su genio y su organismo físico en la soleada y retrechera Sevilla. De modo que cuando ella pudo estar formándose, hacia 1810 ó 1812, mal podía detenerse á cultivar su espíritu en las obras maestras del extranjero, en un país convulso por los intermitentes y tremendos azotes de la Guerra de la Independencia. Precisamente en 1812, España entera estaba conmovida por los triunfos obtenidos en Ciudad Rodrigo y en Arapiles; y luego había de acorralar en Vitoria á los ejercitos franceses. Preocupado el país de aprestos militares, apenas paraba mientes en los progresos literarios. Por lo demás, el Monarca no alentaba mucho las artes liberales y las bellas letras, en general. Se complacía más con la charla plabeya y la compañía estúpida de Pucheta, que con oirle recitar versos á su Ministro Martínez de la Rosa, á quien trataba de usted cuando éste aun ténia treinta y tres años.

Durante esta guerra, forzosamente había de paralizarse el desarrollo de la instrucción y de la cultura. Guerra sostenida casi toda por los famosos guerrilleros, reclamaba todos los brazos; porque esos guerrilleros—planta genuina y privativamente nacional, española de verdad—se reclutaban de todas las clases sociales. Espoz y Mina, Porlier, Don Julián Sánchez, el Empecinado, Lacy y el cura Merino absorbieron toda la vida nacional y la reconcentraron en sí desde 1808 á 1813. En aquella época, y aun en los años posteriores, desquiciado el país, se ocupaba más de crearse una organización política que de instruirse. Cuando la niña del Cónsul de Hamburgo, en el

Puerto de Santa María, estaba cultivando su inteligencia y viendo espigar su bonito cuerpo de andaluza, ó de extranjera ya aclimatada y españolizada, el país realizaba tentativas para crear una Constitución. En Sevilla, donde por aquellos años vivía Cecilita Böhl, se refundieron las Juntas locales, como todos saben, para formar la Junta Central, que luego había de trasladarse á Cádiz, donde convocaría el 24 de Septiembre de 1810 Cortes generales. Cecilia tenía entonces catorce años. ¿Ni cómo había de educarse todo lo bien que se quisiera, á pesar de los buenos deseos de su padre, que era un erudito al estilo alemán (1), si en aquella época apenas había en España quien se atreviese á leer libros franceses, por el temor de que se le tachase de *afrancesado*? *Afrancesado* era entonces el estigma de oprobio, el mote de infamia, el *schiboleth*, para hablar al modo semítico; con el cual se hacía la vida imposible. Muchos años más tarde, en 1833, Larra podía escribir su graciosísimo artículo *Nadie pase sin hablar al portero ó los viajeros en Vitoria*. Aunque al lector le pueda parecer innecesario, creo que debo reproducir el testimonio de *Fígaro*, imparcial historiador en este punto é incapaz de dejar que la sátira enturbiase la serenidad de

---

(1) «Trajo éste á España—dice Piñeyro (*El Romanticismo en España*, XIII, 334) - muy temprano algo del perfume de la ciencia romántica que tan abundantemente exhalaba la literatura moderna alemana, y se empeñó en que saltasen los españoles, en sus estudios y su culto literario, más allá del siglo XVIII, fijasen sólo su atención en el casi olvidado teatro del siglo XVII, teatro que en aquel momento los alemanes admiraban más que los mismos españoles, como también en la riquísima poesía de la Edad Media, los cantares y romances anónimos que tan grafica y vigorosa pintura de la vida nacional contienen, monumentos casi desconocidos sobre los que acababa entonces el gran Jacobo Grimm de verter la luz de su erudición, de su pasmosa perspicacia.» El testimonio no puede ser más verídico ni fiel.

juicio cuando se trataba de puntos tan importantes para la historia patria: «¿Por qué no ha de tener España su portero, cuando no hay casa medianamente grande que no tenga el suyo? En Francia eran antiguamente los suizos los que se encargaban de esta comisión; en España parece que la toman sobre sí algunos vizcaínos. Y efectivamente; si nadie ha de pasar hasta hablar con el portero, ¿cuándo pasarán los de allende si se han de entender con un vizcaíno? El hecho es que desde París á Madrid no había antes más inconveniente que vencer 365 leguas, las landas de Burdeos y el registro de la puerta de Fuencarral. Pero hete aquí que una mañana se levantan unos cuantos alaveses (Dios los perdone) con humor de discurrir, caen en la cuenta de que están en la mitad del camino de París á Madrid, como si dijéramos estorbando, y hete que exclaman: —Pues qué, ¿no hay más que venir y pasar? *Nadie pase sin hablar al portero.*»

«De entonces acá cada alavés de aquéllos es un portero, y Vitoria es un cucurucho tumbado en medio del camino de Francia; todo el que viene, entra, pero hacia la parte de acá está el fondo del cucurucho, y fuerza es romperle para pasar. Pero no ocupemos á nuestros lectores con inútiles digresiones. Amaneció en Vitoria y en Alava uno de los primeros días del corriente, y amanecía, poco más ó menos, como en los demás países del mundo; es decir, que se empezaba á ver claro, digámoslo así, por aquellas provincias, cuando una nubecilla de ligero polvo anunció en la carretera de Francia la precipitada carrera de algún carruaje procedente de la vecina nación. Dos importantes viajeros, francés el uno, español el otro, envuelto éste en su capa y aquél en su capote, venían dentro. El primero hacía castillos en España; el segundo los hacía en el aire, porque venían echando cuentas acerca del día y hora en que llegar debían á la villa de Madrid, leal y coronada (sea dicho con permiso del padre Vaca). Llegó el veloz carrua-

je á las puertas de Vitoria, y una voz estentórea, de estas que salen de un cuerpo bien nutrido, intimó la orden de detener á los ilusos viajeros. —¡Hola, eh!—dijo la voz—. ¡Nadie pase!—¡Nadie pase!—repitió el español.—¿Son ladrones?—dijo el francés. —No, señor—repuso el español asomándose—; *son de la Aduana.* Pero ¿cuál fué su admiración cuando, sacando la cabeza del empolvado carruaje, echó la vista sobre un corpulento religioso, que era el que toda aquella bulla metía? Dudoso todavía el viajero, extendió la vista por el horizonte por ver si descubría alguno del resguardo; pero sólo vió otro padre al lado y otro más allá y ciento más, repartidos aquí y allí como los árboles en un paseo.—¡Santo Dios!—exclamó—: ¡Cochero! Este hombre ha equivocado el camino; ¿nos ha traído usted al yermo ó á España? —Señor—dijo el cochero—, si Alava está en España, en España debemos estar. —Vaya, poca conversación—dijo el padre, cansado ya de admiraciones y asombros—; conmigo es con quien se las ha de ver usted, señor viajero. —¡Con usted, padre! ¿Y qué puede tener que mandarme su reverencia? Mire que yo vengo confesado desde Bayona, y de allá aquí maldito si tuvimos ocasión de pecar, ni aun venialmente, mi compañero y yo, como no sea pecado viajar por estas tierras. —Calle—dijo el padre—y será mejor para su alma. En nombre del Padre, y del Hijo... —¡Ay, Dios mío!—exclamó el viajero, erizados los cabellos—, que han creído en este pueblo que traemos los malos y nos conjuran.—Y del Espíritu Santo—prosiguió el padre—; apéense y hablaremos. Aquí empezaron á aparecerse algunos facciosos alborotados, con un Carlos V cada uno en el sombrero por escarapela. Nada entendía á todo esto el francés del diálogo; pero bien presumía que podía ser negocio de puertas. Apeáronse, pues, y no bien hubo visto el francés á los padres interrogadores:—¡Cáspita!—dijo en su lengua, que no sé cómo lo dijo—, y qué uniforme tan incómo-

do traen en España las gentes del resguardo, y qué sanos están y qué bien portados! Nunca hubiera hablado en su lengua el pobre francés.—¡Contrabando!, clamó el uno; contrabando, clamó otro, y contrabando, fué repitiéndose de fila en fila. Bien como cuando cae una gota de agua en el aceite hirviendo de una sartén puesta á la lumbre, álzase el líquido hervor, bulle y salta y levanta llama, y chilla, y chisporrotea, y cae en el hogar, y alborota la lumbre, y subleva la ceniza, espelúznase el gato inmediato que descansando junto al rescoldo dormía, quémanse los chicos, y la casa es un infierno, así se alborotó y quemó y se espeluznó y chilló la retahila de aquel resguardo de nueva especie, compuesto de facciosos y de padres, al caer entre ellos la primera palabra francesa del extranjero desdichado.—Mejor es ahorcarle—decía uno—y servía el español al francés de truchimán.—¡Cómo ha ser mejor!—exclamaba el infeliz.—Conforme—reponía uno—, veremos. —¿Qué hemos de ver—clamaba otra voz—sino que es francés? Calmóse, en fin, la zalagarda; metiéronlos con los equipajes en una casa, y el español creía que soñaba y que luchaba con una de aquellas pesadillas en que uno se figura haber caído en poder de osos, ó en el país de los caballos, ó Houihoins, como Gulliver.»

«Figúrese el lector una sala llena de cofres y maletas, provisiones de comer, barriles de escabeche y botellas repartidas aquí y allí, como suelen verse en las muestras de las lonjas de ultramarinos. ¡Ya se ve! Era la Intendencia. Dos monacillos hacían en la antesala, con dos voluntarios facciosos, el servicio que suelen hacer los porteros de estrado en ciertas casas, y un robusto sacristán, que debía ser el portero de golpe, los introdujo. Varios carlistas y padres registraban allí las maletas, que no parecían sino que buscaban pecados por entre los pliegues de las camisas, y otros varios viajeros, tan asombrados como los nuestros, se hacían cruces, como si vieran al diablo. Allí

en un bufete, un padre más reverendo que los demás comenzó á interrogar á los recién llegados. —¿Quién es usted? —le dijo al francés; y el francés, callado, que no entendía. Pidiósele entonces el pasaporte.—Pues, francés —dijo el padre—, ¿quién ha dado este pasaporte? —Su Majestad Luis Felipe, Rey de los franceses. —¿Quién es ese Rey? Nosotros no conocemos á la Francia, ni á ese D. Luis. Por consiguiente, este papel no vale. ¡Mire usted —añadió entre dientes— si no habrá algún sacerdote en todo París que pueda dar un pasaporte, y no que nos vienen ahora con papeles mojados!!! ¿A qué viene usted? —A estudiar este hermoso país—contestó el francés, con aquella afabilidad tan natural en el que está debajo—. A estudiar, ¿eh? Apunte usted, Secretario; estas gentes vienen á estudiar; me parece que los enviaremos al Tribunal de Logroño .. ¿Qué trae usted en la maleta? —Libros... Pues... *Recherches sur... al sur*, ¿eh? Este *Recherches* será algún autor de *Marina*, algún herejote. Vayan los libros á la lumbre. ¿Qué más? ¡Ah! Una partida de relojes; á ver... *London...* Ese será el nombre del autor, ¿Qué es esto?—Relojes para un amigo relojero que tengo en Madrid. *Decomiso* — dijo el padre, y al decir *decomiso*, cada circunstante cogió un reloj y metióselo en la faltriquera Es fama que hubo alguno que adelantó la hora del suyo para que llegase más pronto la del refectorio.— Pero, señor — dijo el francés—, yo no los traía para usted...—Pues nosotros los tomamos para nosotros.—¿Está prohibido en España el saber la hora que es? — gritó el francés al español.—¡Calle—dijo el padre—, si no quiere se le exorcice;—y aquí le echó la bendición, por si acaso. Aturdido estaba el francés, y más aturdido estaba el español. Habíanle, entre tanto, desbalijado á éste dos de los facciosos que con los padres estaban, hasta del bolsillo, con más de 3.000 reales que en él traía.—¿Y usted, señor de acá? —le preguntaron de allí á poco—¿qué es? ¿quién

es?—Soy español, y me llamo D. Juan Fernández.—Para servir á Dios— dijo el padre.— Y á Su Majestad la Reina nuestra señora—añadió, muy complacido y satisfecho, el español.— *A la cárcel* —gritó una voz—; *á la cárcel* — gritaron mil—. Pero, señor, ¿por qué?—¿No sabe usted, señor revolucionario, que aquí no hay más Reina que el señor D. Carlos V, que felizmente gobierna la Monarquía, sin oposición ninguna?—¡Ah! yo no sabía.—Pues sépalo, y confiéselo, y...—Sé y confieso, y...—dijo el amedrentado, dando diente con diente.—¿Y qué pasaporte trae?—También francés...—Repare usted, padre Secretario, que estos pasaportes traen la fecha del año 1833. ¡Qué de prisa han vivido estas gentes!—¿Pues no es ése el año en que estamos, pese á mí? — dijo Fernández, que estaba á punto de volverse loco.— En Vitoria — dijo enfadado el padre, dando un porrazo — estamos en el año 1.º de la Cristiandad, y cuidado con pasarme de aquí. — ¡Santo Dios, en el año I de la Cristiandad, porque todavía no hemos nacido ninguno de los que aquí estamos!—exclamó para sí el español.—¡Pues vive Dios que esto va largo!—Aquí se acabó de convencer, así como el francés, de que se había vuelto loco, y lloraba el hombre y andaba pidiendo el juicio á todos los santos del Paraíso. Tuvieron su *club* secreto los facciosos y los padres, y decidiéronse por dejar pasar á los viajeros. No dice la Historia por qué; pero se susurra que hubo quien dijo que, si bien ellos no reconocían á Luis Felipe, ni le reconocerían jamás, podría ocurrir que quisiera Luis Felipe venir á reconocerlos á ellos, y, por quitarse de encima la molestia de esta visita, dijeron que pasasen, mas no con sus pasaportes, que eran nulos evidentemente, por las razones dichas. Díjoles, pues, el que hacía cabeza, sin tenerla: Supuesto que ustedes van á la revolucionaria villa de Madrid, la cual se ha sublevado contra Alava, vayan en buen hora y cárguenlo sobre su conciencia; el Gobierno de esta gran Na-

ción no quiere detener á nadie; pero les daremos pasaportes válidos. Extendióseles en seguida un pasaporte en la forma siguiente: ✠ *Año Primero de la Cristiandad.—Nos,* Fray Pedro Jiménez Vaca.—Concedo libre y seguro pasaporte á D. Juan Fernández, de profesión católico, apostólico y romano, que pasa á la villa revolucionaria de Madrid á diligencias propias: deja asegurada su conducta de catolicismo.—Yo, además que padre intendente, habilitado por la Junta Suprema de Vitoria en nombre de Su Majestad el Emperador Carlos V, y el padre Administrador de Correos, que está ahí aguardando el correo de Madrid para despacharlo á su modo, y el padre Capitán del resguardo, y el padre gobierno, que está allí durmiendo en aquel rincón, por quitarnos de quebraderos de cabeza con la Francia, quedamos fiadores de la conducta del catolicismo de ustedes; y como no somos capaces de robar á nadie, tome usted, Sr. Fernández, sus 3.000 reales en esas doce onzas de oro, que es cuenta cabal; y se las dió el padre, efectivamente. Tomó Fernández las doce onzas, y no extrañó que en un país donde en cada 1833 años no hacen más que uno, doce onzas hagan 3.000 reales. Dicho esto, y hecha la despedida del padre prior y del desgobernador gobierno que dormía, llegó la mala de Francia, y en expurgar la pública correspondencia y en hacernos el favor de leer por nosotros nuestras cartas, quedaba aquella nación poderosa y monástica ocupada á la salida de entrambos viajeros que hacia Madrid se venían, no acabando de comprender si estaban real y efectivamente en este mundo, ó si habían muerto en la última posada, sin haberlo echado de ver; que así lo contaron en llegando á la revolucionaria villa de Madrid, añadiendo que por allí *nadie pasa sin hablar al portero*» (1).

---

(1) Mariano José de Larra: *Colección de artículos escogidos*, con un prólogo por J. Ixart, páginas 273 á 278. *(Biblioteca Clásica Española*. Barcelona, 1885.)

Estábamos, pues, por entonces en ese degradante nivel de civilización que en los pueblos grandes marca el estigma de su deshonra eterna. El despotismo aun no se permitía—cuando Fernán Caballero se educaba—el lujo de ser ilustrado, que se permitió después. Nos hallábamos, por lo tanto, en la situación desesperante y bochornosa en que actualmente se encuentra Rusia, víctima de la ignominiosa barbarie eslava, que es un anacronismo y un punto negro en Europa, como una vomitadura de beodo en un salón alfombrado y luminoso de una Embajada donde se va á dar un gran baile; esa barbarie blanca, más opresora y repulsiva que la de los zulús, porque al fin estos miserables no se redimen porque nadie les enseña á redimirse, ó porque están avezados, por tradición y por apego secular, á sus supersticiosas prácticas; los eslavos no se redimen porque no quieren, porque su nauseabundo estómago no se asquea con las vergüenzas que ante su vista se extienden, porque detestan todo lo que huela á cultura y á civilización europea; esa barbarie eslava, que coge entre sus manos un libro como si fuese una caja de explosivos, porque ellos creen, en efecto, que los libros son los causantes de los atentados anarquistas y de los delirios dinamiteros, cuando precisamente el día en que los libros estuviesen extendidos por todo el mundo nadie acudiría á los bestiales y torpes agentes químicos, que destruyen ciegamente, como la Naturaleza obra, y no serían menester bombas de dinamita para barrenar los tronos, porque los tronos se derrumbarían por sí solos, gracias á la pluma, que es la mejor piqueta de instituciones (supuesto que sea necesario derribarlas todas); esa barbarie eslava, que sólo es perdonada ante la faz de Europa por unos pocos grandes hombres que dignifican y redimen á Rusia (los Tourgueneff, los Gogol, los Dostoiewski, los Gorki, los Korolenko, los Pouckhine, los Tolstoi), gracias á los cuales toleramos entre nosotros y

perdonamos á esos miserables y rastreros canes del czarismo, que amordazan con la censura (1), cuando ellos eran los más dignos de ser amordazados, y que son oprobio y baldón de nuestro siglo XX.

---

(1) He aquí cómo describe la situación de Rusia una castiza escritora y emocionante novelista, compatriota nuestra, Sofía Casanova, avecindada en Polonia, donde ha unido sus destinos á un distinguido filósofo (Mr. Lutoslawski), en unos términos deprimentes, semejantes á los de Larra en su tiempo (véase *El Mundo,* 29 de Noviembre de 1907): «Aquella misma mañana—en que los hielos de Marzo eran más duros que los de Enero—debía efectuarse la revisión de nuestro mobiliario, llegado cuatro semanas antes de Cracovia y amontonado en un antro que se llama almacén de Aduana Imperial. Pero todo su imperialismo no impide que la nieve caiga en su interior, que las ratas vivan felices y que el águila negra de dos cabezas, que llena un escudo, tenga el aspecto de resfriada avecilla que lucha en vano con los elementos. Cuando los mozos volcaron todos los cofres midieron escrupulosamente los marcos de los cuadros y fotografías (es ésta mercancía que paga gravamen por centímetros), llegó el turno á los libros: empecé á temblar. De las diez y seis cajas, cuatro contenían mis libros españoles y portugueses A golpe de hacha hacían astillas las tapas; sacaban los volúmenes, arrojándolos, después de examinarlos, sobre las astillas y los clavos salientes, que los desgarraban, y diez y seis veces escribió el esbirro en el protocolo, ya con más hojas que sumario de crimen horrendo, estas palabras, á gritos pronunciadas por los mozos: —Sólo libros... Sólo libros... —Ahora—pregunté concluídas las mil y una formalidades—, ¿van los libros á casa con los muebles? —Los libros van de aquí á la censura. —¿Y los devolverán?... —Eso la censura lo sabe.—Una veintena de hombres fué cargando lenta y fatigosamente (no son fuertes los rusos) en un furgón las diez y seis cajas destrozadas, y ya en el patio veo entrar un pelotón de soldados, armados hasta los dientes, que viene ó escoltarlas. El convoy se pone en marcha, y yo echo á andar entre los soldados, que por miedo á un asalto custodian aquellos nobles fardos, aquellos sagrados folios en los que la inspiración, ayudada por el dolor, dejó la huella inmortal de la estrofa lírica, la palpitación de la lucha humana, el consuelo de un descubrimiento científico que ayuda á bien morir á los es-

Siempre han sido los tiempos de guerra los menos propicios al desenvolvimiento y cultivo de las bellas artes. Entre el estruendo de la fusilería como entre los arcabuces de antaño mal se componen odas ó narraciones (1), á pesar de todo lo que digan en contra Cervantes y D. Luis Vidart, á quien, en cuanto alguien vestía uniforme militar, y además era escritor, le parecía de todo punto laudable y maravilloso. «Detesto menos los ejércitos—dice el maestro Jerónimo Coignard, novelado por Anatolio France—por la muerte que siembran que por la ignorancia y estupidez que les sirve de cortejo. No hay peor enemigo de las artes que un jefe de mercenarios ó de guerrilleros, y ordinariamente los capitanes no están mejor instruídos en las letras que sus soldados. La costumbre de imponer

---

cépticos... El camino era largo, y cuando mi impaciencia me hacía involuntariamente adelantarme, el expresivo ademán de un soldado, amenaza de recio culatazo, me volvía á las filas. Así llegamos al inquisitorial edificio de la censura, en el que no me dejaron entrar y donde me separé del tesoro querido, que se me antojó había llegado hasta allí, no vulgarmente custodiado para evitar ataques del bandidaje, sino entre guardias de honor.»

(1) Hay casos excepcionales, como aquel ocurrido durante la conquista del Canadá: el día antes de la toma de Quebec, el general Wolfe, caudillo de treinta y tres años, de modales ásperos y fanfarrones, bajo los cuales se ocultaba el genio, pasó la noche recitando las estrofas de Gay *Elegía en un Cementerio del Campo*, y repetía á menudo que «más quisiera ser el autor de este poema que tomar á Quebec»; sin perjuicio de que al día siguiente á la aurora (12 de Septiembre) subiesen por el camino tortuoso y abrupto, por donde no cabían dos hombres de frente, que va desde la embocadura del río á las alturas de Abraham, y por breñas y matorrales llegase al campo de la batalla. Fué herido en el pecho por una bala en el momento de la victoria, y después de haber conseguido romper la línea de franceses, y el oficial que le cogía en sus brazos para auxiliar al moribundo dijo: «¡Huyen!» «¿Quién?», preguntó Wolfe. «Los franceses», le contestaron. «Entonces muero contento.»

su voluntad á la fuerza hace á un hombre muy inhábil en la elocuencia, que tiene su origen en la necesidad de persuadir» (1).

***

La matrícula de la Universidad de Salamanca, que en el año 1807 era de 1.032 alumnos, vino á reducirse á la inverosímil cifra de ¡35! el año 1812. La mayoría de los estudiantes trocaban el manteo por el uniforme. «La guerra de la Independencia hizo imposible la enseñanza en muchas localidades ó la perturbó hondamente. Los más de los alumnos universitarios corrieron á pelear contra los invasores, y aunque el Gobierno francés de José Bonaparte por un lado, y las Cortes de 1812 por otro, procuraron impulsar la instrucción popular, creando escuelas nuevas y formando planes de enseñanza, todo ello tuvo poco arraigo» (2).

¿Y cómo había de ser de otro modo? *El Año del Hambre* ha sido denominado, y con razón, ese año funesto. «Cuatro años de guerra desoladora—dice nuestro más

---

(1) *Les opinions de Mr. Jerôme Coignard*, XI.—Flaubert expresaba la misma opinión cuando, escribiendo, el 24 de Octubre de 1870, á su sobrina Carolina—á la cual llamaba siempre *mon pauvre Caro*— sobre su dimisión de lugarteniente de la guardia nacional de Croisset, la decía amargamente: «*Mon chagrin ne vient pas tant de la guerre que de ses suites. Nous allons entrer dans une époque de tenèbres; on ne pensera plus qu'à l'art militaire; on sera très pauvre, très pratique et très borné.*» («Mi disgusto no procede tanto de la guerra como de sus consecuencias. Vamos á entrar en una época de tinieblas; no se pensará más que en el arte militar; seremos muy mezquinos, muy prácticos y muy limitados.») (Véase la *Revue de Paris,* 1 y 15 de Septiembre de 1905.)

(2) Altamira: *Historia de la civilización española*, IX, § 104, págs. 210 y 211. (Manuales Soler, XXIX; Barcelona.)

competente historiador moderno, D. Modesto Lafuente—, sin tregua ni respiro: escasez de cosechas; mal cultivo de los campos; incendios y devastaciones; administración funesta; recargo de tributos; monopolios de logreros; todas estas causas habían ido trayendo la penuria y la miseria, que ya se había empezado á sentir fuertemente desde el otoño del año pasado, y que creció de un modo horrible en el invierno y en la primavera del presente, hasta el punto de producir una verdadera hambre pública, así en la corte como en casi todas las provincias. La carestía en los artículos indispensables de consumo y en los de primera necesidad se fué haciendo difícilmente tolerable á los ricos, de todo punto insoportable á los pobres. El trigo, base del sustento para los españoles, y cuyo precio es el regulador del de todos los demás artículos, llegó á ponerse á 450 reales fanega en Aragón, en Andalucía y en otras provincias, más caro todavía en Galicia, Cataluña y otras comarcas menos productoras. En la misma Castilla la Vieja, que es como el granero de España, subió bastante de aquel precio en ocasiones; llegó á venderse en Madrid á 540 reales aquella misma medida. El pan cocido de dos libras se pagaba á ocho, diez y más de doce reales, á pesar del acaparamiento que el Rey José hacía en la corte del grano de las provincias á que se extendía su mando. Hubo que poner guardia en las casas de los panaderos de Sevilla para evitar que fuesen asaltadas por la muchedumbre hambrienta» (1).

En esta España con tan lóbregas tintas descrita por los más imparciales historiadores, mal podían florecer las letras, vírgenes de suyo asustadizas y temerosas, que huyen en cuanto escuchan la primer descarga de fusilería.

---

(1) *Historia de España*, parte 3.ª, libro V, cap. XVIII; volumen XIX, pág. 267.

Se me dirá que escasa conexión tienen el precio del pan y el progreso de las artes liberales. Yo responderé que tienen más de lo que parece. Preguntábanle al donoso y desenfadado poeta francés Malherbe, el gran enemigo de Ronsard, cuál era su opinión sobre tal poesía, de la cual le hablaban con elogios desmesurados, y él respondía invariablemente: *¿Bajará el precio del pan?* Yo contestaré su frase, invirtiéndola. Cuando la poesía sube en grados, el precio del pan puede continuar muy alto; pero es seguro que, cuando el pan sube mucho, apenas puede la poesía sostenerse á buena altura...



Fernán Caballero escribía mal; no se había asimilado el castizo estilo; aun no le era familiar la lengua española cuando empezó su aprendizaje novelesco. La prueba es que, para tantear el terreno, comenzó por escribir una novela en alemán, *Sola* (después de haberse casado con el Marqués de Arco Hermoso) (1), y *La Gaviota*, acaso su obra más fresca y jugosa, comenzóse á escribir en francés, aunque después se publicó en el folletín de *El Heraldo* (1849), por intermediación del director, D. Pedro Egaña.

Lo que salvó, pues, á Fernán Caballero ante la posteridad, fué que su obra pasa como el primer conato de realismo en España. Hay realismos que perjudican; hay otros que favorecen. Si Fernán Caballero hubiese seguido

(1) «Aficionada ya con pasión á las letras—dice Asensio—y para distraer sus ocios en las largas veladas del invierno, escribió la Marquesa de Arco Hermoso una novelita de costumbres de Andalucía, tomando también por base un suceso reciente, y lo que es más de extrañar, la escribió en alemán, y en esta lengua se dió á la imprenta en Hamburgo en 1831.» *(Obra citada*, VII, 75.)

las huellas de su compañera de sexo Jorge Sand, escribiendo novelas con cierta crudeza—aunque teñidas de un vago idealismo que se diluía en etéreas aspiraciones hacia un amor espiritual con carnalidades que ayudan á la obra de cristalizar el ensueño—, no hubiera conseguido más que promover un escándalo entre los graves varones que preparaban nuestra era constitucional. La autora de *François le Champi* no consiguió su popularidad en Francia (hay que reconocerlo á fuer de historiadores imparciales) sino merced á medios no tan decorosos como fuera menester. Vistiéndose con traje masculino, acudiendo á las tertulias donde se reunían desenfadados literatos, más amigos, como Musset, del champagne y de las buenas mozas que de trabajar ordenadamente; ó como Sainte-Beuve, obsesionado por la mujer, especie de Don Juan solapado, el tipo de Don Juan moderno quizás—que han cantado Guerra Junqueiro, y no recuerdo qué poeta francés reciente—; ó como Dumas, derrochadores y amigos del fausto y de deslumbrar al burgués:—así se educó literariamente la querida del autor de *Rolla*. Y si pudo realizar su obra, que por cierto acusa un alto don prolífico, era porque poseía cierta fuerza de voluntad para recluirse en su casa meses y meses seguidos y ponerse á la mesa, ante unas cuantas cuartillas en blanco, sobre las cuales borrajeaba horas y horas seguidas, dejando correr la pluma al azar de la inspiración, Euménide interior del genio, en la cual aun se creía por aquella época con tanta confianza como yo creo en que D. Pío Baroja escribe con muy escasa sintaxis.

Fué Balzac el primero que vino á protestar contra el antiguo concepto de inspiración; y preconizó la laboriosidad y la perseverancia en el trabajo como el primer estímulo del talento y como el grado ascensor hacia el genio. Con lo cual, sea dicho de paso, no hacía más que remozar y exhumar la vieja teoría de los *fisiócratas* franceses,

en la cual convivían amigablemente naturalistas como Buffon y Cuvier y filósofos como Helvecio, todos los cuales no se hartaron de proclamar jamás que el genio era el resultado de una larga paciencia...—Parece que el Destino se complacía en hacer que todos los que estimaban la paciencia y el trabajo como factores primordiales del genio fuesen llamados naturalistas, por uno ú otro concepto;—como si viniese á mostrar con esa coincidencia puramente incidental de apelación que lo que enseña la Naturaleza es el trabajo y no el arrebato lírico, la constancia en el estudio y no la persuasión de nuestra ciencia infusa, el anhelo de saber y no el dejarse arrastrar por los impulsos de la fantasía, la necesidad de la cultura y no la creencia en un oráculo que todos llevamos dentro de nosotros... Naturalista y zoólogo bien distinguido era Cuvier, especialista de una de las ramas de las ciencias naturales; naturalista era Buffon, que podríamos llamar el Plinio del siglo XVIII, por su saber enciclopédico, por su especial delectación en las ciencias de la Naturaleza, que nos enseñan más directamente á conocer nuestro organismo y el mundo que nos rodea; naturalista era Helvecio por su tendencia á *simplificar* las ciencias filosóficas, á abatir el vuelo de la metafísica descabellada, por su odio á la especulación y su amor á la empirie, que viene á ser como la antífrasis del romanticismo en filosofía (que también lo hay); —y todas ellos enseñaron, en términos más ó menos desfigurados de forma, esta proposición: «el genio es una larga paciencia»... Y en los tiempos modernos ¿quiénes renuevan y amplían estas doctrinas, y vienen á ser como los neo-platónicos alejandrinos, que completaron á su maestro, á veces anulando algunas de sus afirmaciones y á veces exaltando otras? Pues los naturalistas científicos coaligados,—por un mutuo acuerdo tácito (que siempre son los acuerdos tácitos los que más fiel y escrupulosamente se cumplen);—coaligados digo, de un extremo á

otro de Europa y aun al otro lado del Atlántico, con los naturalistas literarios, formando una especie de *confederación cosmopolita*, en la cual sólo tienen derecho de entrada los ciudadanos del universal y vasto reino del Pensamiento y de la Fantasía. Huxley se da la mano con Jorge Eliot; Lombroso fraterniza con Matilde Serao; Claudio Bernard se confunde con Emilio Zola. Todos ellos son trabajadores, son pacientes, son perseverantes, son esforzados; aspiran, cada uno por los medios de que dispone, á enaltecer su arte y su ciencia; pero antes necesitan desbrozar el camino, limpiarlo de la escoria romántica, desterrar del mundo lo que llamaba Flaubert *l'hurlade métaphysique* (que él sentía cernerse sobre sí y por eso mismo la odiaba). Todos ellos están unidos en la misma concordancia de aspiraciones, aunque cada cual utiliza los recursos que su talento natural le sugiere. Su divisa, que unánimemente aceptarían, pudiera ser: *in varietate unitas*. Mas, á pesar de estos anhelos de anti-romanticismo (en el arte) y de anti-metafisicismo (en la ciencia), ellos tienen un ideal, como en los tiempos pasados. Sin ideal no puede vivir el hombre; y querer renunciar á todos los ideales es obra de dementados ó de idiotas. Hasta el deseo de aniquilar los ideales es un ideal nuevo, tan efectivo como otro cualquiera.

Cuando se trata de anular un ideal adorado por los hombres de todos los siglos, es que ya se lleva dentro de sí otro ideal nuevo, aunque aun puede estar bullendo confusamente en el mar de la Inconsciencia. Por eso, querer matar los ideales es *todavía* un ideal. Así, pues, todos los naturalistas, y si queremos llamarlos, con más fuerte aunque más escandalosa y mal vista frase, *positivistas*—los científicos como los literarios—, después de haber declarado guerra á muerte á los ideales consagrados por la rutina de muchos siglos, dejaban un huequecito en la gloria rosada, un jirón de cielo azul, un boque-

te por donde el hálito del alma se escapase hacia lo Infinito... Y Zola reconocía que él era romántico en el fondo, y que sólo detestaba el romanticismo por la falsa educación que le había dado. Y Claudio Bernard creía también que es bueno, á despecho de la fisiología experimental y del amor al laboratorio, dejar algunas veces mecerse al alma con vaivenes locos y halagadores en el cielo de lo Inconsciente...

Jorge Sand pertenecía aún á la escuela *falsa;* á la que odiaba Zola. Pero ya se iba contaminando de realismo. El realismo flotaba en el ambiente y se colaba por el más leve intersticio que le dejaban abiertos los cerebros, como un aire que trae la muerte por la tisis pulmonar entra por la más pequeña rendija de una habitación. El realismo era ya un virus morboso, que, al propagarse, había de constituir una afección epidémica. La correspondencia con Flaubert, que era tan certero en sus juicios, de tan ancho criterio, de tan vastos y despejados horizontes mentales, le debió servir de mucho, y contribuir á que en sus últimos tiempos se declarase más francamente realista, poniendo en práctica—y esto es siempre más beneficioso que exponerlo en teoría—procedimientos que le asimilaban á la ya incipiente escuela. Y no es extraño que se dejase influir por el genio poderoso de Flaubert (romántico perpetuo *malgré lui*, pero también aspirante eterno á ser arquetipo del antirromanticismo), autora á quien se ha acusado tantas veces de dejarse influir por el recién llegado; autora que defendió en sus novelas las doctrinas que parecían más antinovelescas y extraliterarias: el liberalismo antiultramontano (especie de protestantismo ampliado ó de catolicismo expansivo y generoso) de Lamennais; la reivindicación de los derechos al respeto por parte del amor ilegítimo y las protestas contra la sociedad tirana, á lo Dumas, en *Anthony;* las quimeras sociológicas (aunque entonces aun no se llamasen así, porque es-

taba por venir Augusto Comte, ingrato discípulo, que no quiso deber nada á su maestro) de Saint-Simon y de Fourier; y la melancolía de pura cepa romántica, de hombre *blasé*, hastiado de todo, aburrido de la vida y de sí mismo, y hasta revolviéndose contra el Creador que le dió la existencia; de hombre de mediados del siglo pasado, que va á los teatros á bostezar y á las *soireés* á soñar tristemente mirando los hombros blancos de Clara, la gentil rubia, que posa sus dedos finos y ensortijados sobre el piano; esa melancolía que llora en los nocturnos del polaco Chopín, que era él mismo un *enfant du siècle*, como decía el amante de la Sand, un libertino elegante, que, después de emborracharse como un mozo de cordel en el café de la Regencia, se iba á casa á dormir, y al despertar escribía versos divinos, aladas estancias, estrofas gimientes como cuerdas de violín, á los ojos azules de una niña de quince años, salida del *Sacré-Cœur*, púdica, ruborosa y virginal, que conociera la noche anterior *chez Mlle. Rachel...*

Todas estas palpitaciones del alma de la época en que vivía las recogió Aurora Dupin en su estilo nervioso y ondulante, que corría como un estremecimiento de lomo de serpiente á través de las páginas de sus innumerables libros. No es extraño que recogiese á última hora la enorme vibración realista que ponía ya en tensión las arpas espirituales por todo el mundo... En esa época la marejada romántica iba ya decreciendo, «Era visible—escribe el crítico francés Federico Loliée—que el idealismo había bajado mucho en las imaginaciones y que el tono de las obras iba á cambiar, para aproximarse lo más posible al gusto de la multitud. Esto no era en todos sentidos una decadencia. El arte quiso ser la expresión de la vida, y lo consiguió á menudo. El realismo se extendió casi al mismo tiempo en la mayor parte de las literaturas, violento y patológico en Francia, mezclado de aspiracio-

nes elevadas en las descripciones de los grandes novelistas ingleses, americanos y eslavos» (1).

***

En cuanto crítico, no aspiro sino á que se diga de mí lo que ha dicho Lanson, reciente historiador de la literatura francesa, de Sainte-Beuve como supremo elogio: «Ha dado, ni más ni menos *(rien de plus, rien de moins)*, asombrosas biografías de almas *(des étonnantes biographies d'âmes)*. Su crítica es puramente realista, de un gran valor artístico, por la expresión de los caracteres individuales, de un insignificante alcance científico, porque no hay ciencia del individuo.»

Una *biografía de alma* es lo que intento dar en cada crítica mía de cada autor. *Nunca el alma ve sin placer al alma*—decía Robespierre—. Por eso las biografías de almas son más interesantes que las biografías privadas, porque nos enseñan más y nos hacen penetrar más en los escondrijos de los artistas. Al hacer la biografía espiritual de Fernán Caballero he querido bosquejar antes algunos rasgos de la personalidad literaria de Aurora Dupin—que, como la novelista española, cambió su nombre de pila por otro—para ver las diferencias que las separan. Más puntos de contacto tiene Gertrudis Gómez de Avellaneda con la Sand. Como ésta, la escritora cubana protestó contra la esclavitud conyugal y defendió la infidelidad de la mujer y la diferencia de criterio con que la sociedad juzga el adulterio masculino y el femenino, en su novela *Dos mujeres*. Estas interpenetraciones, que se

(1) *Tableau de l'histoire littéraire du monde*, cap. XVI, página 177. (*Les livres d'or de la science*. Librairie Reinwald, Schleicher frères, Editeurs; 15, rue des Saints-Pères.—París, 1899.)

transmiten como efluvios magnéticos ó corrientes eléctricas de extremo á extremo de Europa, son una condición *sine qua non* de la existencia del arte. Graves críticos, ampliando las teorías de Taine, aseveran que el ser de su tiempo y responder á los llamamientos de la sociedad es la primera garantía del arte elevado. Para ser artista hay que ser sincrónico (1).



Fernán Caballero no pudo jugar el papel (como se decía en su tiempo) que Jorge Sand jugó en la sociedad francesa. ¿Qué hubieran dicho los graves jurisconsultos y correctos aristócratas cuyo trato frecuentaba? ¿Qué hubiera dicho el ilustrado presbítero D. Juan Antonio Morgado, que le ayudaba en sus investigaciones folk-lóricas? ¿Y el Sr. D. Joaquín José de Mora, autor de las *Leyendas jerezanas* y muy buen amigo de su señor padre? ¿Y el coronel D. Juan Guillén Buzarán, «que se había distinguido por su bizarro comportamiento en la defensa del Palacio Real»? ¿Y el comedido crítico D. Manuel Cañete?... ¿Y el laborioso investigador D. Aureliano Fernández Guerra? ¿Y el Marqués de Cabriñana? ¿Y D. Antonio de Latour, maestro del Serenísimo Infante Sr. Duque de Montpensier?

---

(1) Emilio Hennequin, en *La critique scientifique*, expone esta idea en la forma más radical, violenta é intransigente que hasta ahora he leído: «Eurípides y Aristófanes—dice—son de la misma época, como Lucrecio y Cicerón, como el Ariosto y el Tasso, como Cervantes y Lope de Vega, como Gœthe y Schiller, como Leopardi y Güisti, como Heine y Uhland, como Swinburne, Browning y Tennyson, como Tolstoï y Dostoiewski. Shelley, en la Inglaterra del comienzo de este siglo, es un anacronismo, como lo es Stendhal en medio de las guerras del Imperio, como Balzac y Delacroix en la Sociedad de la Monarquía de Julio.»

¿Qué hubieran dicho todas estas respetables personas, amigas de la señora Böhl?

En este círculo de amistades vivía doña Cecilia; y entre esta gente se podía ser una Fernán Caballero, pero de ningún modo una Jorge Sand. Fué acaso mejor para nuestras letras que no lo fuese. Ni se crea que yo le deseo esa irónica gloria. Ante la posteridad se triunfa lo mismo escribiendo novelas desenfadadas que novelas púdicas, siempre que estén bien hechas. Si su temperamento y su modo de ser dictaban á la señora Böhl de Faber este realismo sano que no se contamina con la realidad, y sus arraigadas convicciones católicas no le permitieron seguir la ruta de Aurora Dupin, más vale así. No soy yo de los que creen que se airea una literatura con aires de fuera, cuando se entiende por tales los que azotan los campos verdes donde Dafnis sin espontaneidad se refocilan con Cloes sin doncellez...

No es eso lo que quiero decir; entiéndaseme bien. Si la época y la nación no estaban aún maduros para los extravíos en que se delectaba el ingenio francés, que con el sentido moral decaído, consentía que se predicasen los dogmas más disparatados y disolventes encubiertos bajo formas artísticas y patrocinados únicamente por el asenso de un dramaturgo ó novelista generalmente superficial y ayuno de cultura, ¿por qué se había de hacer que España aceptase á la fuerza la píldora, que, dorada y todo, aun le amargaba?... Cuando se verificó el estreno de la traducción del *Antony* de Dumas, Larra podía afirmar con tono convencido que nuestro paladar nacional, sin estragar aún, no resistía tales condimentos artísticos (1).

---

(1) «Darnos la literatura de una sociedad caduca que ha corrido los escalones todos de la civilización humana, que en cada estación ha ido dejando una creencia, una ilusión, un engaño feliz; de una sociedad que, perdida la fe antigua, necesita crearse una fe nueva y darnos la literatura expresión de esa situación á nosotros,

¿No tenemos razón para pensar que algunos años más tarde, en 1848, cuando empezó á publicarse en el folletín del *Heraldo* la primera novela de Fernán Caballero, titulada *La gaviota*, nuestro paladar aun seguía en su intacta y bendita inasequibilidad á picantes salsas francesas?...

¿Le faltaban á Fernán Caballero recursos para emprender una renovación de la novela española? ¿Estaba el público poco dispuesto á responder á su llamamiento? No, en verdad. Como dice muy bien el Padre Blanco García, «dos tendencias simultáneas predominaron en la novela cuando comenzaron á calmar los fervores románticos en las personas sensatas: la ejemplaridad docente y el amor á la realidad viva y concreta, despertado en cierto modo por los escritores de costumbres. Síntesis y personificación de las dos tendencias fueron las obras de una mujer ilustre, con quien España contrajo una deuda de gratitud moral y literaria, aún no satisfecha definitivamente» (1).

Indudablemente la gran ventaja de Fernán Caballero fué llegar á tiempo y no necesitó atropellarse para dejar

---

que no somos aún una sociedad siquiera, sino un campo de batalla donde se chocan los elementos opuestos que han de constituir una sociedad; escribir para cien jóvenes ingleses y franceses que han llegado á figurarse que son españoles porque han nacido en España, no es escribir para el público... Rara lógica: ¡enseñarle á un hombre un cadáver para animarle á vivir! He aquí lo que hacen con nosotros los que quieren darnos la literatura caducada de la Francia; la última literatura posible, la horrible realidad; y hacernos más dueños aún, porque ellos al menos para llegar allá disfrutaron del camino y gozaron de la esperanza; déjennos al menos la diversión del vigil y no nos desengañen antes: si al fin no hay nada, hay que buscarlo todo en el tránsito; si no hay un verjel al fin, gocemos siquiera de las rosas, malas ó buenas, que adornan la orilla.» (*Obras escogidas*, págs. 252 y 253.)

(1) *La literatura española en el siglo XIX*; vol. II, cap. XV, págs. 81 y 82.

su huella permanente. *La gaviota* vino á enseñar que se podían hacee novelas sin espeluznantes peripecias, sin trágicos desenlaces, sin nada que traspasase los lindes de lo vulgar, corriente y cotidiano. Esta novela justificaba muy bien los epígrafes que llevaba (1). Nada aquí del *pathos* griego (Fernán Caballero no era mujer que amase lo griego, aunque escribió una *Mitología* para uso de los niños); nada de lo sublime, dinámico ó matemático, según la acertada división de Milá y Fontanals en su *Teoría y estética literarias*. Sólo la humilde verdad, como había de decir más tarde Maupassant, la verdad humilde y sencilla de todos los días.

***

Por las novelas de Fernán Caballero el mundo europeo comenzó de nuevo á interesarse por nuestro literatura, que ya había estado arrinconada durante algunos años. Pasado el entusiasmo romántico que por la patria del Cid y de Calderón se había sentido en Alemania, avivado por la traducción del *Quijote*, que hizo Luis Tieck, por el prólogo conmovedor y laudatorio que la puso Heine —digno de ser considerado por ese solo trabajo como hermano nuestro espiritual y compatriota nuestro en la región de las ideas (2)—; por los hermanos Schlegel, lauda-

---

(1) Eran dos: el primero, que parecerá presuntuoso y no es sino sincero, de un autor francés hoy desconocido, G. de Molene, rezaba así: «Hay en este ligero cuadro lo que más debe gustar generalmente: novedad y naturalidad.» El segundo, más expresivo, era esta frase de Alejandro Dumas: «Es innegable que las cosas sencillas son las que más conmueven los corazones profundos y las altas inteligencias.» Ambos definen bien el temperamento literario de la autora.

(2) Ya antes se había hecho acreedor el poeta de *Der Buch der Lieder* á nuestro reconocimiento, por algunos romances en que

dores continuos de la gran tradición de nuestro teatro clásico, y en especial de Lope de Vega y del magno Calderón, á quien pusieron por las nubes, ayudándoles en su tarea, tan grata para nosotros, Schopenhauer, que en sus obras cita á cada momento máximas y pasajes del autor de *La Vida es Sueño.*

Cuando se amortiguó este fervor y se vió que había luminares más resplandecientes y más nuevos en los cielos del arte, España volvió á quedar sumida en lobreguez. A pesar de nuestros fracasos y de nuestra decadencia, se-

---

evoca á un Don Ramiro, á una doña Clara y á un Don Henríquez paseando por las afueras de Salamanca.

El primer romance comienza así:

«Donna Clara! Donna Clara!
Heiszgeliebte langer Jahre!
Hast beschossen mein verderben,
und beschlossen ohn'erbarmen!
»Donna Clara! Donna Clara!
Ist doch füsz die Lebenggabe!
Aber unten ist es graufig,
in dem dunkeln, kalten Grabe.
»Donna Clara! Freu dich, morgen
wird Fernando am Altare
Dich als Ehgemahl begrüszen,
wirt du mich zur Hochzeit laden?
»Don Ramiro! Don Ramiro!
Deine worte tressen bitter,
bittrer als der Spruch der Sterne,
die da spotten meines Willens.»

(*Heinrich Heine's* Buch der Lieder; Vervolls tändigt herausgegeben von Otto F. Lachmann; Leipzig; Verlag von Philipp Reclam jun.; Universal Bibliotek; 2.281. 2.282.—*Junge Leideu* (1817 1821); *Romanzen*, 10, pág. 63.)—Como se ve, la transcripción del nombre masculino es más perfecta que la del femenino, el cual está italianizado; pero pifias mayores cometió Hugo y aun Gautier, que se preciaban de conocer nuestra tierra y tenían motivos para ello.

guimos siendo hoy, como siempre, grandes señores orgullosos de nuestra prosapia. «España, dice Vidal Lablache (*Etats et nations de l'Europe*), es un gran señor arruinano que conserva sus pretensiones y continúa en la misma actitud que cuando vivía en la opulencia». Muy bien; y si así es nuestra índole nacional, ¿cómo hemos de renunciar á ella? Sería renunciar á la existencia... En vano nos aconseja Fouillée y otros caritativos (*sic*) sociólogos que nos dejemos de aventuras y nos encerremos en nuestra casa, después de tundidos y maltrechos, á vivir en santa paz y compaña con la sobrina y el ama y platicar, llegada la noche, con el Sr. Sansón Carrasco. Noten estos bien intencionados legisladores de naciones que no son las suyas, que España no puede menos de ser aventurera y quijotesca, so pena de renunciar á su pasado. Lo contrario sería una Iberia britanizada. Alonso Quijano reniega de sus aventuras y malandanzas ó extravíos caballerescos...; pero ¿cuándo?; cuando va á morir. Si Dios le concede más larga vida, aun estuviera persiguiendo follones y malandrines por las agrias planicies manchegas.

«Por sus mismas costumbres—dice Fouillée en su *Psychologie des peuples européens* (*Le peuple espagnol*)—hemos visto demostrado cuán terca (*opiniâtre*) es la adhesión (*attachement*) del español. No quiere aprender ni ha aprendido nada de fuera. Aislándose de la vida moderna, España cada vez se ha hecho más africana». Estoy un tanto disconforme con estas palabras.

Si bien es cierto que la biliosa frase *el Africa empieza en los Pirineos* (1) tiene en el fondo «un alma de verdad», como diría Spencer, confesemos sumisamente que

---

(1) Como erudito y lindo comentario, lleno de ingenio y de saber, como todo lo suyo, á esta frase, puede leerse un hermoso trabajo de D. Juan Valera: *Sobre el concepto que hoy se forma de España*. (*Revista de España*, año I, tomo I, páginas 46 á 70.)

en ocasiones se le dan crueles mentís. Y está justificada esta altivez por las razones que da el mismo Fouillée, sin darse cuenta. «El español trata al extranjero con gran cortesía que encubre una gran indiferencia. Está demasiado orgulloso de sí mismo para ocuparse de los demás».

¿Por qué habíamos de ocuparnos de los demás cuando los demás no se ocupan de nosotros, aun teniendo una tradición tan brillante, la cual por sí sola imponía respeto? Bien nos hemos ocupado, quizá en demasía, de lo extranjero, sobre todo á partir de la guerra de la Independencia, que parece una ironía en sus resultados, pues si esta guerra sirvió para conservarnos independientes políticamente y para amedrentar al monstruo de la guerra, al que, según el filósofo y estético Campany, autor de la *Teoría de la elocuencia,* ni era un hombre (1), ni siquiera un monstruo de la Naturaleza, porque la Naturaleza no encerraba en su seno tan dañinos animales; en cambio, nos esclavizó para siempre literariamente (2).

---

(1) Se valía para ello de esta argumentación: que el Emperador de los franceses no podía celebrar su fiesta onomástica, pues que no había tal San Napoleón en el Martirologio romano. Estas cosas las dijo con indignado acento de ira en un discurso pronunciado ante las Cortes pidiendo su vuelta á España. Reproduzco la acusación por lo curiosa, para que se vea cómo los patriotas quemaban el último cartucho y querían humillar á Napoleón hasta por lo ridículo del nombre.

(2) En realidad, la guerra de la Independencia, que nos dejó extenuados, fué más bien un acto gallardo, una protesta contra Napoleón, que en Santa Elena se vió forzado á confesar la infamia de su proceder con España, y atribuyó su pérdida á una guerra inicuamente provocada. La prueba es el entusiasmo que este acto suscitó en los países extranjeros; y en Inglaterra especialmente, que al fin había de aliarse con nosotros, ofreciéndose lord Wellesley, el Duque de Wellington, con un ejército. En esa Inglaterra, con la cual hubimos de suspender hostilidades, acuerdo que se notificó á la Junta de Sevilla, —Sheridan, uno de los Jefes de

Desde comienzos del siglo XIX estamos dependiendo del extranjero, sobre todo de nuestros vecinos de Francia, en todos los órdenes literarios. Primero por la novela romántica, que, aunque caballeresca y walterscottiana, emanaba directamente de Francia. Luego vino Dumas á sentar sobre nosotros sus reales novelescos. Pasó la efervescencia caballeresca y aventurera, y Balzac se aventuró tímidamente á pasar los Pirineos del brazo de Fernán Caballero. Y por fin Zola, con todo su bagaje naturalista, hizo estrepitosa irrupción en la novela española. Pasada la fiebre naturalista, hacia 1895, los españoles sentimos un ligero entusiasmo por Italia, la buena hermana del otro lado del Mediterráneo, «cuya dulce y querida boca sólo llegamos de tarde en tarde á poder besar», como ha dicho Mario Pilo, hablando de la traducción hecha en Italia de *La viva y la muerta*, de Ortega Munilla. Gabriel D'Annunzio hizo estragos. Luego, por obra de los sudamericanos, volvimos de nuevo los ojos hacia Francia, y el simbolismo y el decadentismo se entraron por nuestras puertas. Siempre nos ha ocurrido en España que, cuando nosotros íbamos hacia algo nuevo, ellos estaban de vuelta...

En 1833, Mr. Soumet, en su *Discurso de recepción de la Academia Española*, asustado por la avalancha del romanticismo, exclamaba: «No sois vos, señor, quien creéis imposible la alianza del genio con la razón, de la audacia con el buen gusto, de la originalidad con el respeto á las reglas... No sois vos quien hacéis causa común con esos enamorados de la bella Naturaleza (*sic*) que, para hacer

---

la oposición *whig* en Inglaterra, exclamó: «Hasta ahora Bonaparte no se las ha habido más que con Príncipes sin dignidad, con soldados sin valor, con pueblos sin patriotismo. Ahora sabrá lo que es combatir con una nación entera animada del mismo odio contra él.»

revivir la estatua monstruosa de San Cristóbal, darían de buen grado el Apolo de Belvedere» (1).

Pues hasta 1836 (1.° de Marzo) no se estrenó *El Trovador*, —que fué como el *Hernani* del romanticismo español. Antes se había estrenado, sin embargo, el *Don Alvaro ó la fuerza del sino*, el 22 de Marzo de 1835; *La conjuración de Venecia*, que fué como el puente tendido entre los clásicos y los románticos, estrenada en el mes de Abril de 1834, y el *Macías*, de Larra, en 24 de Septiembre del mismo año. Y noten que el romanticismo fué el movimiento literario que más simultáneamente se produjo en Francia y en España. Y aun así, cuando allá los timoratos se sulfuraban porque la nueva escuela iba ganando la batalla, andábamos nosotros tanteando el terreno, como hábiles estrategas, para preparar el combate.

El realismo tímido y moderado ó el naturalismo que apuntaba ya en Balzac tardó mucho más tiempo en penetrar y acreditarse entre todos. Cuando ya Balzac llevaba publicadas sus mejores obras, comenzaba á trabajar aquí la Fernán Caballero en novelas que eran realistas, pero en menor grado que las del maestro francés. Pasaron aún treinta y cuatro años antes de que el naturalismo se aclimatase y se robusteciese en España. Hasta el año 1882 no quedó el naturalismo definitivamente instaurado (2).

---

(1) En este mismo año de 1833, reinando en Francia Luis Felipe I con su tupé, el Director de la Academia Francesa, M. Auger, hablaba así ante esta Corporación: «Un nuevo cisma literario se manifiesta hoy. Muchos hombres educados en un respeto religioso hacia antiguas doctrinas, consagradas por innumerables obras maestras, se inquietan, se asustan con los progresos de la secta naciente y parecen desear que se les tranquilice. La Academia ¿permanecería indiferente á sus alarmas?»

(2) «Es cosa de todos sabida que, en el año de 1882, naturalismo y realismo son á la literatura lo que á la política el partido formado por el Duque de la Torre: se ofrecen como última novedad,

Se extrañará que hable de grados al tratar del realismo. Y, sin embargo, los hay. No hay nada más ó menos real; porque todo lo que vive y se da en la naturaleza es real de suyo. Pero el artista tiene libertad para elegir lo real que le parece más ó menos digno de recogerse y desechar lo restante. En resumen, no hay elementos más ó menos reales; pero al convertirse en conceptos dentro de la mente del artista, se tornan más ó menos reales.

Rafael de Urbino, el *vir proedives*, como le llamó Calcagnini, el admirable é inmortal autor de *La Virgen del Pez*, de *La Transfiguración*, de *La Cena*, de *La Madonna del Granduca*, del *San Jorge*, de *El Pasmo de Sicilia*, de *La Perla*, decía que, al pintar, obedecía á una *certa idea* que llevaba dentro de sí, como si dijéramos á un ideal inmanente, que, al confrontarlo con la realidad, adquiría nuevo vigor, nueva vida, porque tomaba de esa realidad lo más puro y lo más bello, depurando las escorias y las vilezas que todo gran artista debe sacudir y descargar de su obra. El mismo genio fué quien dijo que «el pintor debe representar las cosas, no como las hace la Naturaleza, sino como las debiera hacer». Esta es también mi *certa idea*. El novelista debe corregir á la Naturaleza, no desfigurándola, sino superándola.

El ingenioso y profundo Sánchez de Castro ampliará esta idea, escribiendo con palabras elocuentes é inflamadas, como de costumbre, entremezclando á veces (*dolet dictu!*) chocarrerías plebeyas, aunque siempre con cierta

---

y, por añadidura, novedad escandalosa. Hasta los oídos del más profano en letras, comienzan á familiarizarse con los dos *ismos*. Dada la olímpica indiferencia con que suele el público mirar las cuestiones literarias, algo desusado y anormal habrá en ésta cuando así logra irritar la curiosidad de unos, vencer la apatía de otros y que todo el mundo se imagine llamado á opinar de ella y resolverla.» (Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, I, 43.)

miga filosófica, con verdades luminosas y atisbos geniales que agrandan su figura de indiscutible *creador de la estética española*: «El arte tiende por su esencia á hallar y realizar *toda la gracia posible*; y es evidente que en los citados ejemplos no cumple su misión plenamente, porque en ellos, como se ha podido notar, se trata al fin de comunicar á la *materia* (piedra ó color) formas *materiales* (la del traje y otras análogas que fueron el ejemplo.) El artista que se concretara á eso sólo, á reproducir vestidos, muebles ó frutos, no podría llamarse artista en toda la extensión de la palabra. Para que se le pueda llamar así, es preciso que dé á la materia de que se vale toda la *gracia posible*. ¿Y cuál es ésta? ¿Qué puede haber *menos debido* á lo material que lo espiritual? Nada, absolutamente nada: son las cosas especulativamente más incompatibles, pero que prácticamente ha realizado el Autor de la Naturaleza. Es, pues, la obra de gracia suma, la plenitud del Arte. Es decir, la plenitud del Arte es el hombre: *homo additus naturae*, que decía Bacon... El realismo, en su recto sentido filosófico, es tan imposible y absurdo como arbitrario el idealismo. Ni el tiempo, ni el espacio, ni los elementos de que se vale permiten al Arte copiar la realidad tal cual es. La idea de que el realismo estriba en pintar las cosas á lo *vivo*, recogiendo para el Arte con preferencia lo trivial, lo bajo, lo grosero, puede servir de dato á los que dicen que el Arte tiene por objeto la belleza; pero ese *realismo* no merece ni mencionarse, pues no sólo es causa de un *arte-escarabajo*, indigno del sér racional, sino que presupone que el Arte es servil, el más servil de todos los actos humanos, consistiendo su fin en imitar *servilmente* la vida real. Dando al *realismo* y al *idealismo* la significación corriente más admisible, esto es, entendiendo por *realismo* la exacta *imitación* de la verdad, y por *idealismo* la genial *creación* de lo fantástico, también esta cuestión es insoluble, partiendo de que el Arte tiene por esen-

cia la belleza. Porque dirán los realistas: lo real es lo más bello; porque la belleza es propiedad de todo sér, y lo real es, lo real existe y la existencia es tan bella como horrible la no existencia. Los enemigos del realismo ó naturalismo contestarán con declamaciones, partiendo de los errores panteísticos de los alemanes y de Platón, y fundándose en sentimientos más ó menos universales; pero ni unos ni otros formularán un raciocinio sencillo que demuestre su tesis. Reconociendo todos que el Arte tiene por objeto la belleza, ni aun esa discusión se explica, porque ¿no es ó no puede ser bello lo ideal? Pues ¡viva también el idealismo, y en paz todos!—Podrá discutirse si es más bello lo real ó lo ideal; pero el más ó el menos no muda la especie y, con tal que haya belleza, ya tendremos Arte» (1).

Una hermosa interpretación de lo que es el realismo lo he encontrado en una reciente obra de un conocido publicista francés, filósofo con propensión especial á las ramas psicológica y estética de la metafísica. Es Federico Paulhan, que escribe en su último libro *Le Mensonge de l'art* (Félix Alcan, Editeur, 1907): El realismo conduce á figurar un mundo imaginario bastante semejante al mundo real para que encontremos en él las cosas y las personas que conocemos.—Y cita el ejemplo de Homais. Creemos haber visto á Homais, dice. Jamás hemos visto un tipo tan completo, tan perfecto, tan coherente, tan *bien organizado* como Homais. Pero como creemos haberlo visto y reconocerlo, nos interesamos prodigiosamente en reconocerlo; y entre tanto, es un personaje magníficamente imaginario, magníficamente creado por un artista lo que admiramos.

En este sentido entiendo yo que la Naturaleza debe

---

(1) *La Gracia*, parte 2.ª, cap. V, § III, números 140 y 142, páginas 206, 207, 208 y 209.

ser corregida por el arte. No es que hayan de pulirse las aristas ásperas, cepillarse las rugosidades nudosas, cercenar los contornos angulosos, sajarse los quistes. Por eso sería mejor decir que *el Arte debe completar á la Naturaleza*. Homais, sin la consagración del Arte, es el verdadero Homais. Antes de aparecer en *Madame Bovary*, no valía tanto como ahora. «El don mayor que Dios concede á los artistas es el de crear caracteres, el de producir seres humanos más verdaderos é infinitamente más duraderos que los de carne y hueso. Poder es éste que acerca al artista al Creador. Shakespeare, Cervantes, Balzac y Tolstoi han creado mujeres y hombres que tienen hoy más realidad que los personajes históricos (1). Muchos Reyes duermen olvidados en los lechos de piedra de sus sepulcros, pero el Rey Lear vive vida perdurable en la memoria de los vivientes. Sembrados están los campos de los huesos de cien valerosos caballeros, cuyos nombres han sido arrebatados por el tiempo, como las hojas secas de los árboles por los vientos del otoño; pero el nombre del Caballero de la Triste Figura corre de boca en boca y de gente en gente, y Papá Goriot y Eugenia Grandet vivirán la vida del arte cuando, como dice Macaulay, la llanura en que hoy se alza París esté poblada por cabañas de míseros pescadores» (2).

Sin la vida del arte, que les han prestado los grandes

---

(1) Me permito interrumpir al crítico para recordar que una frase parecida escribió, aunque en verso gallardo é inmortal, Campoamor, en uno de sus pequeños poemas (*Los amores en la luna*):

¡Los verdaderos héroes que han nacido
son Fausto, Don Quijote y Segismundo!...

(2) Licenciado Pero Pérez: *Torquemada en la cruz*, por Benito Pérez Galdós. (*La España Moderna*, Febrero 1894, año VII, número LXII.)

novelistas del realismo y del naturalismo, ¿de qué valdrían muchos de los hombres que nos rodean? ¿Qué misión vendrían á cumplir á este mundo? Eugenio Rougon, Ursula Mirouet, César Birotteau, el doctor Pascal, ¿no valen más dentro del cuadro que actualmente ocupan en sus respectivas novelas, que en la vida real, cuando tuvieron existencia efectiva? La diferencia existente entre el realismo y el naturalismo consiste en que este último presenta á los hombres tales como son, sin detenerse ante ninguna de sus ignominias; y los realistas (aunque el nombre engañe y no especifique la esencia de la cosa), cuando observan ciertos aspectos, no osan reproducirlos. Los naturalistas, por el contrario, no se paran en barras y pintan al hombre vicioso, liviano, ebrio de lujuria, avaro, repugnante, hipocondríaco, traidor, falso: y de nada se asustan. Quizás por eso mismo asustan á los demás. No se comprende bien por qué. Los enemigos de la novela naturalista se me antojan espontáneos y desinteresados defensores de la Humanidad, á la cual no quieren ver mancillada con presentarla á cada momento el retrato de sus peores ejemplares de vicio y de maldad. Son (¿quién lo negará?) los tales adversarios del naturalismo leales, generosos y bien intencionados, pero un poco ridículos (duéleme decirlo) como todos los abogados de causas perdidas...

Ocurre, además, á menudo con la novela naturalista un fenómeno de espejismo mental. El público comienza á decir: ¡Esto es asqueroso! ¡Esto es repugnante! ¡Esto ofende á la Humanidad! Lo dicen los grandes críticos, educados en los modelos clásicos; lo dice el público sensato. ¿Y qué es lo que hay de cierto en ello muchas veces? *Much ado about nothing*, como diría Shakespeare. Recuerdo á este propósito una conocida y picante historia alegórica, que tiene significación simbólica en este caso. Eranse un Rey ingenuo, bonachón y pachorrento,

y un sastre travieso, de espíritu retozón y amigo de jugarretas. El sastre prometió al Rey vestirle con una ropa de tejido invisible para los imbéciles. Y todos se hacían lenguas de la riqueza del traje, como si lo estuviesen viendo. Unos pasaban á otro la mentira y se la transmitían recíprocamente—como en un juego de escamoteo se transmiten los espectadores la trampa sin notarlo y sin proponérselo—; hasta que al fin uno, un cualquiera, más decidido que los demás, menos esclavo de los respetos humanos, deteniéndose ante el Monarca, exclamó con deliciosa ingenuidad de niño: —¡El Rey está completamente desnudo!...

No es que yo venga á estas alturas queriendo remozar una defensa del naturalismo, que ya hicieron aquí más agudos y cultos ingenios. (Bastaría nombrar á Leopoldo Alas y á la señora Pardo Bazán.) Los tiempos ya no están para ello. Ha pasado el naturalismo, como pasa todo. Es más: ha pasado lo que vino después de él, el decadentismo, planta francesa, ligeramente veteada de italianismo, y algunas tímidas tentativas de simbolismo que se realizaron hasta el año de 1898 y apenas duraron hasta 1905. Hoy las cosas van por otros caminos. El arte pide inspiración á la ciencia. Gustavo Le-Bon echa por tierra los dos principios en que se cimentaba nuestro conocimiento del mundo material: la indestructibilidad de la materia y la conservación de la energía. La materia parece disociarse dando nacimiento á fuerzas de inconmensurable poder. La radioactividad viene á consolidar estas conquistas de los sabios modernos. Una aurora nueva se abre en el mundo de la ciencia. En el mundo del arte estas conquistas científicas repercuten. Por eso alguien ha dicho: «hay que entonar nuevos cantos á los nuevos astros» (1).

---

(1) Carlos Arturo Torres: *Obra poética,* introducción.

No estamos, pues, en los buenos tiempos de la novela naturalista. El naturalismo no necesita de mi defensa, pues vive ya con la vida inmortal y magnífica sellada por las grandes obras de arte. *L'Assommoir*, *Germinie Lacerteux*, *Sapho*, en Francia, y *La Tribuna*, *Fortunata y Jacinta*, *La hermana San Sulpicio*, *La Regenta*, en España;—no son mitos, símbolos y figuras, sino monumentos perennes y admirables de sus literaturas respectivas. No trato yo de recordar ahora esos triunfos, que sería ocioso recordarlos. No ha sido hecha para hoy la frase que Stecchetti pronunció un día en su tierra, defendiendo el *verismo* en la poesía (que así tradujeron los italianos la etiqueta *naturalismo*), y, por incidencia, en la novela: «No; no es culpa del arte—decía el poeta italiano—si el público lee con más gusto (*più volontieri*) una brutal traducción (*brutta tradizione*) de *L'Assommoir*, que los sempiternos *Promessi sposi*. No es culpa del arte si se aplauden los proverbios semidesnudos, si se compran los cuadritos de género y las estatuitas sin hoja de higuera (*senza foglia di fico*) (1).



Los naturalistas radicales—ó, mejor dicho, consecuentes con sus doctrinas — parecen adoptar como enseña de su arte la máxima del Duque de La Rochefoucauld: «*Nous gagnerions plus de nous laisser voir tels que nous sommes que d'essayer de paraître ce que nous ne sommes pas.*» Por eso, porque creen que el hombre ganaría más con dejarse ver tal como es, tratan en sus obras de ponerlo al desnudo así en lo físico como en lo moral. Si

---

(1) *Nova polemica*, prólogo, 25. Décimatercera edición. Bolonia, MDCCCCIII.

tiene una enfermedad hereditaria, hay que mostrar esta enfermedad y afrontar valientemente sus consecuencias. Si un extravío morboso se deja advertir en el temperamento del personaje, hay que mostrar el extravío con todos los fatales augurios que trae sobre sí. Este es el credo del naturalismo puro, sereno y valiente como la Verdad El error de los críticos idealistas al estudiar á los noveladores naturalistas es mirarlos con odio, estudiarlos con saña, creyendo que ellos, al realizar sus vivisecciones de almas, obran también con saña y con odio á la Humanidad. Y este es el error; los novelistas del naturalismo, al realizar sus experimentos artísticos, á veces tan injuriosos y repulsivos para la propia dignidad humana, y tan molestos para el mismo experimentador, no lo han hecho sino por amor, cariño y compasión hacia sus semejantes. Por eso pueden decir, muy alta la frente, como el dramaturgo alemán: «Nosotros obramos con ojos de amor, y ojos de amor deben juzgarnos también» (1).

Si burlarse de la filosofía es, según el célebre adagio, comenzar á ser filósofo, burlarse de la crítica será comenzar á ser crítico. Pues bien: yo declaro con nobleza que me burlo de la crítica dicha *idealista* ó sedicente tal, que combatió siempre al naturalismo con los argumentos más manidos y averiados, necesitando retrogradarse á

... ces temps merveilleux où la Théologie
fleurit avec le plus de sève et d'énergie,

como decía Baudelaire en su composición *Chatîment de l'orgueil* (2). Sí; por algo los extranjeros han visto en nosotros un país eminentemente teológico, y ni aun en los

(1) «*Wir mahlen mit Augen der liebe: und Augen der Liebe müszten uns auch nur beurtheilen.*» (Lessing: *Emilia Galotti*, I, 4.)
(2) *Les Fleurs du mal; Spleen et ideal,* XVII.

trabajos literarios podemos liberarnos de ese legado ancestral. Aun los críticos, que se creen más «espíritus libres» y «hombres de su tiempo» y almas germinadas oportunamente en este siglo, hablan á veces con el aplomo dogmático con que hablaría el célebre *Magister Sententiarum*, el doctor pesado y abrumador y barroco como los retablos de ciertas catedrales; el doctor en cuyo texto beben inspiración nuestros presbíteros cuando preparan sus ejercicios para optar á una prebenda vacante. Sí; aun somos siervos de la teología medioeval; aun los que más quieren sacudir el yugo sufren todavía la á veces dulce y á ratos cansada tiranía. Nuestros mismos novelistas fueron algunos de ellos más teólogos que hombres de letras; el mismo Alarcón tiene algo de eso. Y de D. Juan Valera todo el mundo recordará que cuando se tradujeron al francés sus novelas, con el título de *Narraciones andaluzas*, fué forzoso suprimir pasajes enteros de ellas, porque, según dijo por entonces la *Revue Littéraire*, encerraban *trop de théologie*, aunque hubiera sido más exacto decir *trop de casuistique*, demasiada casuística (1).

Este teologismo, aplicado á la crítica de arte, no necesito decir que es más bien nocivo que favorable, aunque siempre tenga un sello de suprema elegancia y distinción, porque nos da cierto aire de hombres empapados en la ciencia medioeval. Y este teologismo, si en algún crítico español culmina de modo visible, es en el Sr. Menéndez y Pelayo. Nos invita esto á los críticos futuros del naturalismo (que entonces aun vagaríamos por las etéreas y abstractas regiones de los entes de razón ó estaríamos albergados en el cálido ovario maternal), nos invita á que demos nuestro juicio sobre la novela que él llamaría gustosamente zolesca, y nos emplaza para dentro de unos

(1) Especialmente se puede decir esto de sus novelas *Doña Luz* y *El Comendador Mendoza*.

doce años (1). Por aquella sazón, podría haberse respondido al crítico de *La Ciencia Española* que no es fácil poseer en asuntos tales la calidísima presciencia de un Temístocles, de quien hizo tan fervoroso elogio Tucídides, según nos cuenta Cornelio Nepote en su obra *De vitis virorum illustrium*, diciendo de él: «... *de instantibus verissimè judicabat, et de futuris callidisimè conjiciebat.*»

Definiendo Séneca la sabiduría *querer y no querer, siempre lo mismo,* agregaba: «*Licet illam exceptiunculam non adjicias sit receum sit quod velis; non potest enim unquam idem semper placere nisi rectum.*» Esto es lo que les pasa á los críticos hostiles al realismo exagerado (ó llámese naturalismo), que quieren ser consecuentes consigo mismos y adorar siempre iguales ídolos; pero no añaden esa excepcioncilla (*illam exceptiunculam*) de Séneca. Que sólo se debe querer siempre lo bueno (*ut rectum sit quod velis*), porque no puede agradar siempre

---

(1) «Todo lo que va escrito (y que, por lo mismo que es tan verdadero, es poco nuevo) servirá, entre otras cosas, para que los abogados oficiosos del naturalismo me apliquen los blandos calificativos de ignorante y aun de idiota *(a)* con que suelen favorecer á todos los que no confiesan paladinamente que desde el padre Homero hasta nuestros días no se ha producido cosa más perfecta y admirable que *La faute de l'abbé Mouret,* ó cualquier otro mamotreto por el estilo (*b*). Pero yo, que tengo mejor idea del gusto de esos señores que la que ellos tienen de los críticos idealistas, y sé, por otra parte, que esa alharaca no ha de durar arriba de una docena de años, para entonces los emplazo (si es que vivimos), apelando de su juicio de hoy al de aquel día venidero.» *(Obras completas de D. José María Pereda; Prólogo,* XXXIV y XXXV.)

(a) ¿Quién había de cometer el desacato de lanzar ese injurioso epiteto á la figura del gran historiador y elegante, aunque equivocado, crítico estético?

(b) Tan disparatado como sería creer que desde Homero acá no se ha escrito cosa semejante á esa novela de Zola es llamarla mamotreto, como, sin duda quedándose con ganas de llamarla mamarracho, la llama Menéndez Pelayo.

sino lo bueno. Los idólatras de la antigua escuela veían que sus ídolos, consagrados por una tradición secular, estaban ya derrumbándose, y ellos seguían incensando ante sus aras, sin comprender lo grotesco de su actitud hierofántica. Acaso hasta los ídolos se habían evaporado y disuelto en humo, y ellos permanecían postrados.

El realismo que pudiéramos llamar mitigado de Balzac, asesorado por los primeros ensayos de Champfleury,—tampoco fué bien acogido en España. Balzac se consideraba como un semillero de malas doctrinas, olvidando que era legitimista, católico ortodoxo y atávico de medioevalismo, lo cual le reprocharon muchos de sus admiradores y secuaces, más avanzados en ideas. Cuando se piensa en la fragilidad de los destinos literarios y en la facilidad con que un autor es olvidado, cuán inútiles son nuestras luchas, cuán míseros nuestros afanes, y cómo la posteridad echa nuestras producciones al cesto de los papeles inservibles, apetece echarse en brazos de la holganza, cerrar los libros, secar la pluma, dejar las intactas cuartillas en blanco, y decir con David, que se anticipó en sus *Salmos* al autor de la imitación de Cristo: *Quoniam non cognovi litteraturam introibo in potentias Domini:*—ó pensar con Kempis: *Vanidad de vanidades y todo vanidad, sino amar á Dios y servirle*, y meditar con Leopardi en

l'infinita vanitá di tutto;

y con Salomón repetir que, no sólo la vida, sino la memoria del hombre pasa y muere, *sicut nabis tamquam nubes, velut umbra*...—Todas estas melancólicas consideraciones me ocurren al pensar quién se acuerda hoy ya de un D. Luis Carreras que, allá por el año 1867, publicaba un longitudinal drama en tres actos, titulado *Eter*, con un rimbombante y dogmático discurso preliminar *sobre la reforma de la poesía*. No es esto lo que ahora nos atañe; pero recuerdo al Sr. Carreras á propósito del estado de

nuestra novela en esa época. Porque era éste el mismo señor que, dando pruebas de una incultura extraordinaria y de una incapacidad de gusto muy lamentable, á pesar de sus buenos deseos de agradar al lector, hablaba sobre Balzac con extrañeza y hasta con desdén que hoy nos parece risible. «Aunque Balzac ha escrito mucho—escribía en su artículo sobre *Honorato de Balzac*, decorado con el atrayente antetítulo *La novela moderna* (1), —las únicas obras que se pueden leer con fruto son sus *Escenas de la vida privada* y *Eugenia Grandet*. Buen pintor de la vida familiar, aquí es donde se irradia. (Confesamos ingenuamente que no entendemos lo que quiere decir el improvisado crítico; sin duda, por esta vez, se ha superado á sí mismo y asoma aquí la puntita hegeliana.) No abarca mucho, pero todo lo profundiza. Aunque repugna, y más de una vez tiene vulgaridades y movimientos de melodrama, la belleza de muchas páginas templa estas fealdades. *Gobek la Grenadière* (¿por qué no traducimos este título, Sr. Carreras?), el *Mensaje*, la *Mujer á treinta años* (¿por qué traducimos éste mal, Sr. Carreras?... casi estoy por rectificarme; es preferible que deje usted los títulos en francés; al menos así será usted exacto), la *Mujer abandonada*, son cuadritos de costumbres que se leen más de una vez. Sobrios, trabajados, tiernos; interesan, conmueven, hacen pensar. Dudamos, empero, que sean inmortales (basta que usted lo diga, Sr. Carreras), ó que tengan más adelante la popularidad de otras obras del mismo ramo. Su impresión general es siempre penosa (¿por qué?); el estilo no es bueno ni la dicción artística (2). Sorprenden, no atraen. Cuando se vuelven á leer, es

(1) Véase la *Revista Hispano-Americana, política, económica, científica, literaria y artística;* Madrid, 26 de Enero de 1867; tomo VI, páginas 65 á 70.

(2) El lector me perdonará estos comentarios: pero me brotan

más por asombro que por gusto. (Y este asombro ¿qué es, en puridad, sino admiración, Sr. Carreras, tan amigo de las antítesis forzadas, de las frases hechas, *mal hechas*, y de los párrafos rotundos?) Respecto de las demás obras de Balzac, ningún padre las ponga en manos de sus hijos, ningún principiante de literatura las lea (es claro, porque el pontífice de la literatura lo prohibe), nadie que se estime las abra (¡como si se tratase del *Arte de seducir á las señoras casadas!*). Como artísticas, son pesadas (para usted); como morales, asquerosas (bien está); como poéticas, nauseabundas (sin duda); como humanas, falsas (porque usted lo dice). Tienen caricaturas melodramáticas, pasiones que repugnan, capítulos inútiles. No les faltan méritos; les falta mérito. En general Balzac empezaba bien, coordinaba mal y terminaba deplorablemente. (¡Y pensar que esto se decía así, *ore rotundo*, en España, el año 1867!) Mucho sentiríamos que como poeta, artista y moralista se hiciese lugar en España.» Por algo el afligido autor se deploraba; comprendía que, á pesar de todos sus vaticinios, la novela española iba entrando por el sendero que el gran maestro francés dejó trazado. «La literatura española—exclamaba con voz agorera al comenzar su artículo—corre un gran peligro, y aunque nuestra voz sea débil, hemos de dar el grito de alarma. (Eso es: ¡cuidado, niños, que viene el coco!...) Después de haber pa-

---

de la pluma con toda espontaneidad, y como el mayor delito literario es el delito contra la naturaleza que consiste en encadenar y restringir las fuerzas mentales, no los detengo. Por lo demás, el lector juzgará si debe concederse valor á estas apreciaciones meramente gratuitas del Sr. Carreras, que tan chabacanamente escribe contra el estilo de Balzac. Es cierto que á veces escribía mal en fuerza de querer ser violento y gráfico: pero esto necesita razonarse más y no darlo así, como pan comido, en afirmación rotunda, como lo hace *nuestro* crítico.

sado por los extravíos *del desatentado romanticismo* (nunca se anda corto en adjetivar el Sr. Carreras), por la ciega imitación de nuestros monumentos literarios, y cultivado los sistemas novelescos de Sue y Dumas padre, ahora, internándose en la *región infecta* de las letras, admira á Balzac y estudia sus producciones, creyendo que así sacará nuestra novela de la decadencia en que está.»



Precisamente, el arte de Fernán Caballero consistió en darnos un Balzac debilitado, pasado por agua, y en envolver el realismo (amargo como la vida y la verdad) en dorado y azucarado envoltorio. Es real, real hasta el más agudo término; tan real, que su biógrafo, el notable erudito cervantista José María Asensio, hacía notar cómo un episodio de *Clemencia* (aquel en que el capitán D. Fernando de Guevara apuesta con sus compañeros á ganarse el corazón de la joven) tiene extraña y placentera semejanza con un episodio de su misma vida: cuando, siendo casi una niña, y paseando por la Alameda del Duque, en Sevilla, el capitán D. Antonio Tressols se fijó en ella y decidió ganar aquella plaza. Y hasta nota, con especial delectación, quizá exagerada, de bibliófilo aficionado á exégesis míticas y extrañas, cómo el nombre y apellido de *Clemencia Ponce* tiene una remota analogía de asonancia y paridad de sílabas con el nombre de Cecilia Bohl.

Si fuesen ciertas las conjeturas del docto crítico, habría que afiliar á Fernán Caballero rotundamente á la escuela realista más radical y lindante con el naturalismo. Porque lo que distingue al novelista del realismo, y para hablar más claro, al novelista de la última mitad del siglo XIX, del novelista de épocas anteriores—aunque tan poco abundó en ellas el tipo de novelistas, tal como hoy lo entendemos—, son estas tres cosas: el ansia minuciosa

de verdad, el instinto de observación y el empeño de realzar las bellezas latentes en los actos de la vida cotidiana, que estimamos generalmente tan poco en su verdadero precio...

La novela realista, nacida en Francia, nuestra patria ideal (1), la patria segunda de todo artista—no es más que la tentativa de realzar el misterio cotidiano, el deseo de hacer ver á todos los hombres qué paraísos de ensueños llevan dentro. Vino á enseñarles cómo, cuando están parlando con la novia vulgar, en coloquios mil veces repetidos y ya gastados, gracias á la poderosa creación del artista, vienen á ser los héroes del más portentoso idilio. La novela realista trajo además consigo la creación de caracteres que nos dan *la ilusión verdadera*, si se me permite hablar así, de hombres que conocimos todos los días y que nunca nos asombraron (si no somos artistas) por ningún relieve ni ángulo saliente de su personalidad. Esta creación de caracteres permanentes y duraderos es la gran conquista de nuestra civilización occidental. Los orientales no conocen (2) ese que yo llamaré refinamiento mental, porque en ellos la fantasía es más rudimentaria y primitiva, y no crea estos agregados de actos basados en propensiones psicológicas que se llaman los caracteres. Por eso las novelas orientales que se pueden citar, *Calila y Dimna, Las mil y una noches*, ciertos libros del

---

(1) Creo que era Jefferson, el tercer Presidente de los Estados Unidos, quien solía decir que todo hombre tiene dos patrias: la suya propia y Francia.

(2) «Los Orientales, decía Renan, no conocen la diferenciación fina de los caracteres. Job, por ejemplo; donde no hay carácter. Nosotros vemos la diferencia de los hombres. Y llevamos esto al exceso en nuestras obras de arte; se ve dondequiera una gran afectación en manejar los caracteres.» (*Nouveaux cahiers de jeunesse; Revue Bleue*, 22 de Junio de 1907.)

Antiguo Testamento, tienen quizá excelentes condiciones novelescas: animación, movimiento de la fábula, viveza de colorido, hasta tinte realista muchas veces; pero les falta la creación de caracteres. No sabemos cómo era interiormente Scherezada, y, en cambio, conocemos á Maravilla á Eugenia Grandet, ese espíritu de apasionada y de adoradora, ese espíritu de abnegada, ese espíritu de esposa admirable, muerta en flor, ¡oh desdicha!, por la canallería de un hombre ruin y prosaico; ese espíritu de mujer, en fin, que creó el genio inmortal de Honorato de Balzac...

Las novelas de Fernán Caballero traían una bocanada de aire nuevo, aquí donde era entonces tan necesario. El país, abrumado por la pesadez interminable de los novelones de Pérez Escrich, pedía á gritos algo diferente, más jugoso, más fresco, más vital; esto lo encontró en *Clemencia*, en *La Gaviota*, en *La familia de Albareda*, relatos de sucedidos, impresiones de la vida ordinaria. Que la tendencia pedagógica empaña el lustre artístico de algunas obras de Fernán, lo reconozco; mas por lo mismo, muy grande había de ser su autora y muy emocionantes sus cuadros vulgares, para que, á pesar de su intención docente, encantaran á sus contemporáneos y nos encanten aún. Yo creo que el Arte no debe ser predicador, y que poner el paño al púlpito basta para aguar cualquier fiesta artística. *Ars non doceat, sed moneat*: sería mi divisa, puesto en el caso de adoptar una. El arte no debe enseñar, sino aconsejar, á lo sumo, con serenidad. La novela naturalista tiene esto de bueno: que, sin roncantes declamaciones, nos muestra la vida en toda su fealdad y en toda su tristeza, y el vicio en toda su asquerosa desnudez... Gran parte de la novela naturalista podría definirse como una *Danza macabra* de Holbein, en que los gentiles caballeros y las esbeltas damas aparecían con sus descarnadas osamentas...

Madame Bovary no tiene ni un solo discurso moral, ni una advertencia exhortatoria, ni una parenesis ética; con la simple narración de acontecimientos ordinarios en la vida de una mujer de provincia; con el entretejimiento de sucesos reales, el autor muestra á la heroína víctima de su doble adulterio; y sin que el autor nos corte el hilo diciendo: «Ved á qué abismo descendió mi Emma por dejarse arrastrar del vicio», si el lector no es imbécil ó si la novela no es falsa desde el punto de vista de la exactitud, como decía el mismo autor, saca la consecuencia necesaria é ineludible: que la vida de Emma Bovary es bien triste desde que engaña á su marido. Y este amargor que sacamos del libro vale más, en orden á la moralidad, que una larga enseñanza doctrinal...

Fernán Caballero estropeó, echó á perder, *gâta*, que diríamos mejor en francés, muchas de sus novelas, con las parenesis que intercalaba, de más ó menos lucimiento, para que la autora mostrase su ortodoxia, pero de escaso valor para el conjunto.

No creemos, en suma, que Fernán Caballero haya dejado gran huella en la literatura española, ni que sus novelas pasen de ser una lectura de agradable entretenimiento, especialmente para las señoras casadas y devotas y para los varones de morigeradas costumbres; pero recuérdese que sus obras fueron una propedéutica para mayores empeños, *ad altiora;* y téngase en cuenta siempre la sabia sentencia del maestro de la Escolástica, Alberto Magno: «*Laudem atribui utile est inferiore bono, ut ad altius et melius provocetur.* (*Ethica*, I.)»



Cuando D. Pedro Antonio de Alarcón ingresó en la Real Academia Española, cargado de años y de merecimientos, y cantó su palinodia estética y... religiosa, su *Credo in unum Deum Patrem Omnipotentem et in unam*

Sanctam Catholicam et Apostolicam Ecclesiam (1), los críticos de fuste se creyeron en el deber de indignarse. Habían entrado ya en España los aires librepensadores de Francia; Renan causaba estragos, y hasta los filósofos más caracterizados de Alemania se internaban en nuestra patria, traídos del brazo por D. José del Perojo. Pasado el ramalazo del Krausismo, se miraba hacia nuevos astros que parpadeaban en cielos nuevos: Strauss, Comte y los positivistas italianos (Lombroso á la cabeza) sentaban sus reales entre nosotros. La *Revista Contemporánea* difundía las nuevas corrientes filosóficas y se orientaba bien hacia la cultura europea. Por eso les pareció á los altos críticos que se habían engañado; aquel no era el novelista soñado por ellos: el novelista realista y castizo de *El niño de la bola.* Aquel era un desdichado converso, un catecúmeno que entraba en los umbrales de la iglesia á que se acogía echando pestes y vomitando su rabia contra todo lo que execraba. Así parecían gemir *in corde suo.* El más grande de todos ellos por entonces, D. Manuel de la Revilla, daba así su impresión del discurso de entrada del nuevo académico: «Si el Sr. Alarcón no tuviera tanto empeño, como buen neófito, en alardear á cada paso de su flamante neo-catolicismo; si no se obstinara en pasar plaza de místico y padre del desierto; si no solicitara con tanto anhelo las alabanzas del Sr. Nocedal y compañeros, ninguna necesidad hubiera tenido de dar la

(1) Y nosotros parafrasearíamos así los conceptos de su discurso en lo que atañe al arte, del cual dijo verdaderas herejías: *Et in unum Artem puram et sanctam, quœ odit naturalistas omnes, prœsertim Emilium Zola et sum hispanos patronos, Dominam Emiliam Pardo Bazán et dominum Leopoldum Alas.* Y perdón por el retazo de latín eclesiástico, digno de esas secuencias que se leen en los coros de las catedrales, sobre un facistol tallado de roble, en un antifonario, con las mayúsculas iluminadas por la fe ingenua y candorosa de los artífices primitivos.

tremenda caída que ha dado al penetrar en la Academia Española. Caída, decimos, y lo es, en efecto, porque es imposible reunir en breve espacio tantos errores como hay en su discurso, ni dar pruebas más patentes de un absoluto desconocimiento de los puntos más elementales de la estética moderna» (1).

---

(1) *Revista crítica*, publicada en *Revista Contemporánea*, que dirigía D. José del Perojo. Año II-III; tomo VIII; Marzo-Abril 1877. Ocioso me parece advertir que creo injustos los desplantes de Revilla, y que como sectario procedía al juzgar así la producción del *neófito*. Fuesen cuales fuesen los errores en que una cultura á medias y una desfachatez á prueba de bomba hicieron incurrir á D. Pedro Antonio de Alarcón (que en estas características fué un *representative man* del literato español de su época, y no hizo más que seguir los usos consagrados), no había por qué mostrar tanta acrimonia en la respuesta. Esto era poner sectarismo frente á sectarismo. Fácil sería reprocharle á Revilla los mismos errores de juicio que Alarcón cometió *á la otra margen del río*. Porque ni hay neo-catolicismo ni lo hubo jamás, como supone Revilla, ni el catolicismo es nunca cosa flamante y de nuevo cuño, venido en el último figurín de París, como artículo de moda, sino que el catolicismo es uno, inmortal é indivisible, en su espíritu y en su doctrina, ni el Sr. Nocedal era representante exclusivo y, como si dijéramos, industrial monopolizador de esta religión en España é ínsulas adyacentes (y si acaso lo sería de un protestantismo disfrazado, de un jansenismo renovado, de un montanismo á la moderna, como podría explicarse si esta fuera ocasión de ello), ni se necesita aspirar á escritor místico ó á padre del desierto para rechazar la doctrina del arte por el arte, que han execrado varios artistas (Renan, Taine, Brunetière, Hennequin, Guyau, para no citar más, miles y miles), que no fueron, en verdad, cenobitas de la Tebaida... Bueno será que meditemos siempre y cada día con más fruto la profunda é inmortal frase de Renan, de ese Renan tan amado por *Clarín* (que tampoco fué un sectario á la manera de Revilla): «*La Naturaleza no estaría completa si estuviese poblada de sectarios..* » O esta otra, no menos expresiva: «La lógica no comprende ni consiente jamás la transición, y, sin embargo, todas las verdades de orden intelectual están cimentadas sobre la transición y únicamente sobre ella.»

Y al final de su revista crítica, destinada á rebatir con rebatibles argumentos las no menos rebatibles afirmaciones de Alarcón, todavía exclamaba: «Concluído el acto, felicitaron ardientemente al Sr. Alarcón sus nuevos correligionarios. Profunda pena experimentamos en aquel instante. Parecíanos ver al águila caudal arrastrando por la tierra sus cortadas alas y recibiendo en obscura cueva los agasajos de los murciélagos. ¡Qué consideraciones se agolparon á nuestra mente, no hay para qué decirlas! El lector puede adivinarlas. Por eso ponemos aquí punto á estas líneas, pues la amistad que al nuevo académico profesamos nos impide agravar con nuestras palabras su desgracia; que desgracia es, y no pequeña, terminar carrera tan gloriosa como la suya en brazos del ultramontanismo.»

Profunda pena nos causa á nosotros leer estas líneas, cuando consideramos que las firma crítico generalmente tan concienzudo y sagaz como Revilla; y pensar que hombre de su valer se descuelga con metáforas melodramáticas de librepensador de barbería, como esas de los murciélagos, y de la obscura cueva, y del águila caudal con sus adherentes... ¿No le fuera mejor al crítico, para su reputación y para nuestro sosiego, ceñirse á su asunto y ocuparse en rebatir los cargos que, más ó menos embozadamente, dirigió Alarcón al naturalismo, máxime cuando consideramos que todo esto del ultramontanismo y de *la desgracia no pequeña*, que tanto aflige al Sr. Revilla, en buena crítica literaria no demuestra nada, y en otro orden de cosas sólo demuestra y pone de manifiesto su estrechez de criterio? Cierto y muy cierto es que don Pedro Antonio de Alarcón se excedió en todo aquello de la *mano negra* del naturalismo y otras lindezas por el estilo; pero no correspondía á crítico de la competencia de Revilla, de tan claro talento y tan superior cultura, ponerse al nivel del recipiendario, viendo en sus declaracio-

nes otra *mano negra*: la de la reacción y del jesuitismo, tan de moda por entonces entre los oradores de *club* y los demagogos de escalera abajo.

> *Qu'on peut aller... même à la messe;*
> *ainsi le veut la liberté;*

cantaba en Francia el poeta Beranger, que no era (pienso yo y piensan conmigo todos sus críticos) ningún jesuíta. No lo estimaban así los anticlericales españoles, aunque éstos fuesen todo un D. Manuel de la Revilla ó sus cofrades de la *Revista Contemporánea*.

Y dejando este enojoso asunto, que pertenecería más bien á un capítulo de la *Historia del anticlericalismo español*, que aun está por escribir—y *áber obeya*, como dicen en Asturias—, y no á una *Historia de la novela española*, que es la que estoy escribiendo, como Dios y mi cacumen me la dictan:—regresaré á D. Pedro Antonio de Alarcón y á sus novelas. Lo que más singulariza y realza las obras de D. Pedro Antonio de Alarcón es el españolismo neto y sano que en ellas brilla. Es una oleada de *genio de raza* que se desborda. Aunque en su juventud se acusó al autor de *La Pródiga* de ser francés de aficiones y estar influído por la literatura francesa de su época. «Creían adversarios y aun amigos del poeta de Guadix—dice Luis Alfonso en el artículo que escribió con motivo de la aparición de *El sombrero de tres picos*, en Julio de 1874, y que luego sirvió de prólogo (1) al hacerse la séptima edición de la magistral obra—que su pluma, contaminada de incurable galicismo, no saldría del círculo que forma el género francés; y para darles un solemne mentís ha trazado con desembarazo sin igual *un cuadro tan genuinamente español como la gentileza de las sevillanas* ó

(1) Titulábase *Una opinión acerca de este libro.*

el calor de los vinos de Jerez.» Nada expresa mejor que esta imagen por mí subrayada el encanto de las novelas de Alarcón. El no es más que narrador, y *narrador castizo.* Todas sus obras transpiran un sincero y sentido amor á la tierra española, un esfuerzo generoso por grabar en el papel sus tipos, sus ciudades, sus costumbres. Tomemos cualquiera de sus obras, que nos lo hará ver así. Por ejemplo, *El sombrero de tres picos.*

Esta novela no es, en el fondo, más que la renovación del intento de novela picaresca. Mas á nuevos tiempos, nuevas costumbres. Ahora no son pícaros y hampones los que pasean por las páginas del libro, como en las obras maestras de Cervantes, de Hurtado de Mendoza ó de Quevedo. Es un matrimonio alegre y bonachón, que vive en un molino andaluz. La novela de Alarcón no es, en realidad, novela. Le falta para serlo todo lo que el crítico moderno exige á un novelista actualmente. Pero tal como en 1874 se hacían novelas, puede pasar por un modelo del género. Es un episodio retozón y jovial de la alegría picaresca, siempre conservada en España... Alarcón remoza la salsa de la socarronería y malicia castellanas, que se encuentra en los poetas primitivos (especialmente en el Arcipreste de Hita) y en los romances y tonadas populares,—como en los viejos *fabliaux* franceses se encuentra la legítima *joie gauloise*, «que tanto echan de menos algunos críticos franceses», como dijo *Clarín*, hablando de Juan Ruiz (1).

(1) *Revista literaria*, 3 de Agosto de 1892. (*Palique*, págs. 18 y 19; Madrid 1893.)—«Esta alegría satírica, este gusto cómico de algunos españoles tiene el mérito de criarse en terreno poco á propósito, rodeado de una seriedad enemiga, de una solemnidad formal, de una *morgue*, como dicen nuestros vecinos, que contraría no poco la expansión de esa flor que, aunque no lo parece, es delicada. Si queréis ver la pura esencia, el florecimiento más hermoso de

En no pocos romances y cantares inmortalizados por la musa popular, podríamos encontrar muchas molineras garridas y opulentas como la Señá Frasquita, que, sin perjuicio de la comunicativa jovialidad y de la franca coquetería, tan sin dobleces, tan distinta de la coquetería artificiosa y refinada de salón, son muy mujeres de bien, como esta inmortalizada por el novelista de Guadix... Mas no es sólo la figura de la gentil y simpática molinera, con ser muy descollante, lo que avalora la obra de Alarcón.

Es, además, el fresco y sano picarismo que rezuma. Aquí tenemos al Alarcón legítimo de los primeros tiempos, que, sin los encogimientos y las mojigaterías que más tarde le impuso su situación especial en la novela española—ó mejor dicho, se impuso él á sí propio, al colocarse en actitud de purificador del pantano corrompido por la novela naturalista, de reacción frente á revolución (1)—, al escritor que no teme narrar este episodio

---

este matiz, de la gracia cómica, que llamaré humorístico, á mi despecho y á falta de palabra más exacta, miradlo en Cervantes y en el *Quijote*, y en algunas de las *Novelas ejemplares*, que aun merecen más fama de la mucha que tienen. Recordemos á Sancho Panza, cuando harto, no de pan ni de vino, sino de juzgar y dar pareceres y de hacer estatutos y pragmáticas, se vió sorprendido por la gran batalla nocturna de su ínsula y como un galápago entre dos paveses, y dijo al que le hablaba de la gran victoria conseguida: el enemigo que yo hubiese vencido quiero me lo claven en la frente; esto, con todo lo demás que sigue hasta partirse de la ínsula con el rucio y topar con Ricote el morisco, representa de la manera más clara y viva este especial gracejo, profundo, sano y franco de que vengo hablando, como lo representa en general todo Sancho, de capítulo en capítulo más sublime, hasta llegar á enamorar á su mismo creador, Cervantes.»

(1) Entiéndase que doy á la palabra reacción un sentido puramente literario y que lo desligo en absoluto de la significación político-religiosa que más tarde pudo tener Alarcón. Doña Emilia

vulgar, con todas las chanzonetas y burlas picantes inherentes al caso. Aquí está el hijo del pueblo, que no teme mostrarle tal como es, hasta en la desnudez de su ingenua picardía. Sin hacerse cruces relata en el *Prefacio del autor* cómo oyó contar en una tertulia de pueblo, al amor de la lumbre, el cuento de El Corregidor y la Molinera. Nadie mejor que el mismo novelista podría señalar la estirpe legítimamente realista, castiza y pícara de su obra cuando dice en su *Prefacio* entremezclando la observación zumbona con el relato sentimental: «Pocos españoles, aun contando los menos sabidos y leídos, desconocerán la historia vulgar que sirve de fundamento á la presente obrilla. Un zafio pastor de cabras, que nunca había salido de la escondida cortijada en que naciera, fué el primero á quien nosotros se la oímos referir. Era el tal uno de aquellos rústicos sin ningunas letras, pero naturalmente ladinos y bufones, que tanto papel hacen en nuestra literatura nacional con el dictado de *pícaros*. Siempre que en la cortijada había fiesta, con motivo de una boda, de un bautizo ó de una visita de los amos, tocábale á él poner los juegos de chasco y pantomima, hacer las payasadas y recitar los romances y relaciones; —y precisamente en una ocasión de estas (hace ya casi toda una vida, es decir... hace ya más de treinta y cinco años) fué cuando deslumbró y embelesó una noche nuestra inocencia (relativa) con el cuento en verso de *El Corregidor y la Molinera*, ó sea de *El Molinero y la Corregidora*, que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental y filosófico (pues así lo requiere la gravedad de estos tiempos) de *El sombrero de tres picos*.»

Mas, renovando la aventura de Perrault en Francia, que cogió en los romances del pueblo lo más típico, lo

---

Pardo Bazán dejó palmariamente demostrado que se puede seguir siendo buen católico y escribir novelas naturalistas.

más tradicional y á la vez lo más rico de arte, para dar su quintaesencia en sus cuentos llenos de gracia pura, siguiendo la divisa que él mismo se creó:

Il faut, même en chansons, du bon sens et de l'art;

Alarcón en nuestra tierra—aunque de otro modo y con otros matices que el cuentista francés—devuelve al arte y al buen sentido lo que hace tiempo estaban perdidos para ellos: las consejas contadas en los romances populares. «Andando los años, dice, hemos oído muchas y muy diversas versiones de aquella misma aventura de *El Molinero y la Corregidora,* siempre de labios de *graciosos* de aldea y de cortijo por el orden del ya difunto *Repela;* habiéndola leído además en letras de molde en diferentes *Romances de ciego*, y hasta en el famoso *Romancero* del inolvidable D. Agustín Durán. El fondo del asunto resulta idéntico: tragicómico, zumbón y terriblemente epigramático, como todas las lecciones dramáticas de moral de que se enamora nuestro pueblo; pero la forma, el mecanismo accidental, los procedimientos casuales difieren mucho, muchísimo, del relato de nuestro pastor, tanto que éste no hubiera podido recitar en la Cortijada ninguna de dichas versiones, ni aun aquellas que corren impresas, sin que antes se tapasen los oídos las muchachas en estado honesto, ó sin exponerse á que sus madres les sacaran los ojos. ¡A tal punto han extremado y pervertido los groseros patanes de otras provincias el caso tradicional que tan sabroso, discreto y pulcro resultaba en la versión del clásico *Repela!* Hace, pues, mucho tiempo que concebimos el propósito de restablecer la verdad de las cosas, devolviendo á la peregrina historia de que se trata su primitivo carácter, que nunca dudamos fuera aquel en que salía mejor librado el decoro. Ni ¿cómo dudarlo? Esta clase de Relaciones, al rodar por las manos del vulgo, nunca se desnaturalizan para hacerse más bellas, delicadas y de-

centes, sino para estropearse y percudirse al contacto de la ordinariez y de la chabacanería. Tal es la historia del presente libro» (1).

***

Ahora, expuestas por el autor sus intenciones, juzguémoslo nosotros. Mas no pasaremos adelante sin anotar la extraña satisfacción de orden puramente interior y subjetivo que sentimos al criticar á los autores muertos. Nunca salimos del paso más regocijadamente que cuando nos las habemos con los finados que ya duermen bajo la tierra húmeda de los cementerios. Y esto dicho sea sin perder nuestro decoro crítico. Porque no es reparo ni temor á decir la verdad lo que nos asusta al hablar de los vivos, sino el recelo de que nuestras palabras no sean entendidas y de que se interpreten mal nuestros juicios. Muchos escritores han sido de nuestra misma opinión. Alfredo de Vigny pensaba que no se debían hacer disecciones en cuerpos vivos. Siguiendo el encadenamiento lógico de sus ideas, llegaríamos á pensar que la crítica literaria de los autores vivientes podía ser un crimen penable, como ciertos ingleses muy puritanos quieren que lo sea la vivisección, aun de animales irracionales. Esto es ir demasiado lejos quizá. Más exacto era un compatriota de Vigny, el abate de Saint-Real, uno de los iniciadores de la crítica literaria en el país de Francia, cuando pensaba que no se debía criticar por escrito más que á los muertos, y que á los vivos sólo se les debía juzgar en conversación... Sin que deje de tener esta afirmación sus visos de paradojismo, hemos de confesar que hay en ella mucha parte de verdad. La gloria es la pasión dominante del hombre, *the*

---

(1) *El sombrero de tres picos; Prefacio del Autor*, Julio de 1874. (Séptima edición, páginas 23, 24 y 25.)

ruling passion, que decía el viejo Pope; y la vanidad está muy desarrollada, especialmente en los individuos que pertenecen á corporaciones, sean éstas literarias ó simplemente industriales. Juzgar á literatos, gente quisquillosa y propicia á los resquemores por cosas propias ó ajenas, es empresa no menos arriesgada y expuesta que la de los Cruzados en Palestina. Porque si se dice bien de ellos, al punto piensan ellos—ó los encargados de «pensar por ellos», sus amigos oficiosos—que se les adula. Y se habla mal de sus cosas, como Dios le da á uno á entender que es justo, se indignan y ponen el grito en el cielo. No faltan tampoco los matones de la literatura, que á punta de sable deciden de la belleza intrínseca de sus obras y piensan ser más poetas que Hugo si le clavan á uno un florete hasta la empuñadura. Conozco yo no pocos de éstos que el día en que han metido dos balas en la cabeza ó en el abdomen de su *crítico severo* se creen á la altura de Gœthe. Ante estas perspectivas de odio ó de insidia, de mala intención ó de mala interpretación, la tarea del crítico antójaseme poco risueña. Yo, por lo menos, cuando juzgo vivos, tiemblo y estoy intranquilo, pensando qué les parecerá y cómo lo entenderán; y tiemblo no tanto por mi pelleja, al fin perecedera y podrecible en plazo más ó menos breve, como por mi dignidad literaria... Y en cambio, cuando juzgo á muertos, descanso y me siento tranquilo, como si se me comunicase algo del divino reposo de que ellos gozan...

Hechas ya estas declaraciones que urgían, examinemos la personalidad las obras de D. Pedro de Alarcón, empezando por la que hemos escogido como término de partida.

***

Alarcón era, ante todo, un discípulo de la escuela de la facilidad, que siempre ha sido muy española. Al revés

de los franceses, que siempre han tendido á la acumulación de dificultades para salir vencedores con más gloria, y que siempre han creído como artículo de fe en la sentencia de uno de ellos, que dice así: «*La difficulté ajoute quelque chose à l'art*» (Prevost-Paradol) (1) — nuestros ingenios han gozado en allanar los terrenos y suavizar las pistas donde iban á verificar sus ejercicios, que así resultan siempre poços arriesgados. No se hizo para ellos aquella máxima hermosa de otro francés (éste más obscuro, pero no menos ingenioso que el condiscípulo de Taine en la Escuela Normal), el periodista Michaud, miembro de la Academia (á quien el Emperador Napoleón llamaba con cariñosa reprensión *un mal sujeto*): «No se dice bien sino lo que es difícil de decir...»

La primera condición que vedaba á Alarcón el paso á la inmortalidad como novelista era esta descuidada facilidad con que escribía, siguiendo los rumbos de aquella época. Y así hubiera quedado al bajo nivel de un Jacinto de Salas Quiroga (de quien ya nadie sabe nada) ó de un Martínez de la Rosa (2), si no hubiese suplido ese defecto

---

(1) Sainte-Beuve decía hablando de esta clase de artistas: «*La graine n'en est jamais perdue en France.*» (*Nouveaux lundis*, página 149.)

(2) Hablo del *ilustre hombre público* que tanto irritaba á Campoamor literariamente, hasta el punto de haber llegado á ser una de sus imposibilidades, en cuanto novelista, que lo fué, aunque no he hecho mención de él en la ocasión correspondiente, por la insignificancia de su obra *Doña Isabel de Solís*, ensayo de novela histórica. En cuanto poeta no se le podría negar cierta frescura, á ratos, casi siempre empañada por cierta postiza afectación, por cierto preciosismo (puramente intelectual) aprendido en los poetas franceses del siglo XVIII; de Florián, por ejemplo, que debió haber sido su modelo. Como Florián, á más de autor de pastorelas remilgadas, aunque con una avasalladora *pose* de ingenuidad, fué Martínez de la Rosa fabulista malaventurado, de los de moraleja rebuscadísima. Y aún peor: poeta didáctico, autor de unas alelu-

técnico con otras admirables cualidades estéticas. *Le raisonner tristement s'accredite*, decía Voltaire en su tiempo, tristemente también. Desde los tiempos de Voltaire llevamos mucho camino andado, y el razonar tristemente, lúgubremente casi se acredita cada vez más. Sigamos, pues, la corriente del tiempo y razonemos.

Alarcón era el novelista llamado á triunfar en su tiempo. Reunía las condiciones necesarias para ello. En *El sombrero de tres picos*, que es quizás su obra maestra, y si no, es por lo menos la más jugosa, la más fresca, podemos estudiarle en sus más resaltantes aspectos. Es, ante todo, humorista, humorista de buena cepa castellana. Aun no habían entrado por tierras hispánicas las complicaciones del humorismo. Juan Pablo Richter, al que tanto habían de admirar después nuestros críticos—*Clarín* especialmente—, aun no se había apoderado de nosotros. Ni remotamente se sospechaba la existencia de una ironía refinada y que se quiebra de sutil, como es la de nuestros modernísimos psicólogos franceses. Estábamos, pues, en este punto—y lo anoto con satisfacción, aunque se crea ver en mis frases una puntita de esa misma ironía de que hablo—á la altura del siglo XVI. Apenas si D. Miguel de los Santos Alvarez había mostrado algunos matices de otro más tenue y penetrante humorismo que la francota y frescachona chunga de D. Francisco Quevedo. En la crítica literaria, Larra, como humorista, se había adelantado á su tiempo retorciéndose en contorsiones de bufón triste. Pero en la novela aun no habían entrado las

---

yas desdichadas que andan por esas escuelas de Dios en cartelones, corrompiendo el gusto literario de la infancia. En resumen: la mayor gloria de Martínez de la Rosa parece cifrarse en haber sido arreglador afortunado de los clásicos griegos, en su *Edipo*. Más vale el autor de *La conjuración de Venecia* como autor de la epístola al Duque de Frías que como imitador de Meléndez Valdés.

gentilezas y primores que adornan las producciones de los nuevos autores. Por eso el humorismo de Alarcón es en el fondo la misma socarronería de Sancho, modificada por el espíritu de un hombre que, aun sin ser excesivamente culto, no es un patán, y ha leído á Edgar Poe y á Lamartine y á Alfredo de Musset y sabe lo que son los bulevares de París.

Este quieto y plácido humorismo nos regocija de singular manera. Decid si no os encantan rasgos como este: «Aun no había salido la luna, y el alumbrado público (lo mismo que las demás luces de este siglo) todavía estaba allí en la mente divina» (1). Hablando de la fregatriz del Corregidor, dice: «Obedeció la sirvienta (que era por cierto más buena moza de lo que convenía á la alcaldesa y á la moral)...» (2). Y nada más. Diréis que es poco. Mas yo aseguro que pequeñeces de éstas quisiera yo para los días de fiesta de nuestros autores nacionales.

Si he de hablar del estilo, holgárame de decir las mejores cosas que pudiera. No es así, por mi mal. El estilo de Alarcón, *generaliter loquendo*, no tiene más virtud, y no es poca, que la de ser limpio y suelto. Hoy pedimos más al novelista, y así resulta que, como hombre literario de mi tiempo, no puedo poner por los quintos cielos la dicción del autor de *La Alpujarra*. Sin embargo, el deber del crítico es situarse en las épocas á que pertenecieron los autores que juzga. Poniéndome, pues, en el año 1874, no puedo sino ensalzar la elegancia y limpieza del estilo alarconiano, que, sin afectación de arcaísmo, no excluye cierta pomposidad y, si se me permite decirlo, hinchazón repolluda muy del gusto de nuestros autores del siglo de oro.

Y, ¡vive Dios!, aun como hombre de 1907, ¿por qué

(1) *El sombrero de tres picos*, XIII, 122.
(2) *Obra citada*, XXIV, pág. 219.

no he de loar la prestante serenidad y la hierática tersura —como de matrona romana— del estilo de Alarcón en retratos como este que hace de la corregidora, donde el estilo pulido y serio está tan en consonancia con la severidad de la figura? «Érase una principalísima dama, bastante joven todavía, de plácida y severa hermosura, más propia del pincel cristiano que del cincel gentílico, y estaba vestida con toda la nobleza y seriedad que consentía el gusto de la época. Su traje, de corta y estrecha falda y mangas huecas y subidas, era de alepín negro; una pañoleta de blonda blanca, algo amarillenta, velaba sus admirables hombros y larguísimos maniquetes ó mitones de tul negro cubrían la mayor parte de sus alabastrinos brazos. Abanicábase majestuosamente con un pericón enorme, traído de las islas Filipinas, y empuñaba con la otra mano un pañuelo de encaje, cuyos cuatro picos colgaban simétricamente con una regularidad sólo comparable á la de su actitud y menores movimientos. Aquella hermosa mujer tenía algo de reina y mucho de abadesa, é infundía, por ende, veneración y miedo á cuantos la miraban. Por lo demás, el atildamiento de su traje á semejante hora, la gravedad de su continente y las muchas luces que alumbraban el salón, demostraban que la corregidora se había esmerado en dar á aquella escena una solemnidad teatral y un tinte ceremonioso que contrastasen con el carácter villano y grosero de la aventura de su marido» (1).

Y vengan acá los descontentos, los irrequietos del estilo, los torturados de la expresión, los *petits Flaubert... pour l'Espagne et le Maroc*, y díganme si no es de mano maestra el retrato de la señá Frasquita, la heroína de este primoroso cuento, *rey de los cuentos españoles*, como lo

---

(1) *El sombrero de tres picos*, XXX, págs. 253, 254 y 255.

llama doña Emilia Pardo Bazán. Mas lo que de modo predominante descuella en este hechizo novelesco, flor y nata del genio castizo, es—hay que repetirlo mucho—su neto españolismo. Los internacionalistas literarios, menos generosos que los étnicos y políticos—plaga que hoy devasta los campos del arte—, bien sé que oirán estos mis razonamientos como sermón de fraile mostén. Se reirán de mis discursos y no admitirán que se hable de los méritos de una obra literaria por el genio de raza y el típico encanto del país de donde el autor es nativo que en ella resplandece. Allá se las hayan ellos con sus flamantes teorías; que yo no les deseo otro mal sino que se vayan á morir lejos de aquí, si puede ser en la península de Kamtchacka, de donde no regresen por los siglos de los siglos.

Con razón dice doña Emilia Pardo Bazán al hablar de esta obra: «En el cuadrito de Alarcón, sucinto, intenso, coloreado cual si del pincel de Goya procediese, podréis hallar en resumen, en abreviatura, la sociedad donde iba á brotar la epopeya contra el capitán del siglo. Aquel es el mundo posterior al año 4 y anterior al 8; la España de casacón, fuente de inspiraciones para los poetas contemporáneos, pero nunca mejor vista ni manifestada que en el molino del tío Lucas. El relato es tan pintoresco, que con mucha razón decía el discreto crítico antes citado que allí se muestra el autor como pintor soberano en primer término. No otra cosa se requería ser, pero había que serlo en tanto grado que no cupiese más. Y podrá ser igualado *El sombrero de tres picos;* mas no nacerá quien lo supere, porque, en su género, es obra total, redonda, perfecta» (1).

***

La boga de Alarcón no fué pasajera, sino muy esta-

---

(1) *Nuevo Teatro Crítico*, volumen II, Octubre 1891; año I, número 10, páginas 60 y 61.

ble; y bastante tiempo después de su muerte, hubo una reacción en favor de sus novelas. Se despertó el interés por *La Pródiga*, *El niño de la bola* y *El sombrero de tres picos*, que yacían empolvados en las librerías; y ahora comenzaron á releerse. Después de los años mil... vuelven los ríos por donde solían ir... Este dicho popular tiene aplicación al momento de la época literaria que actualmente estoy historiando. Después de los años mil, ó simplemente de los veinte años, vuelven las aguas de la novela—ó cualquier otra corriente literaria—por donde los críticos más ó menos tendenciosos quieren encauzarla. Hacia el año de gracia de 1894, *Clarín* se asustaba, en formas algo destempladas y descomedidas (y más tratándose de combatir con señoras), se asustaba, digo, de que doña Emilia Pardo Bazán afirmara que «asistimos en España á una reacción en favor de la novela realista-espiritualista; que esta reacción se ha iniciado en Francia al influjo de la novela rusa (1), y que venimos á parar en que la novela hispana ha vuelto á situarse en el terreno que le señalara Alarcón en *El escándalo* y *El niño de la bola*.»

Clarín se indignaba, y no había por qué, de estas afirmaciones de doña Emilia, que si eran algo rebatibles en conjunto, tenían mucha parte de verdad. «¡Así habla—decía el crítico — la autora de *La cuestión palpitante*, de ese libro que para el vulgo sirvió, en España, de Código del naturalismo. En lato sentido, de ese libro que anda por ahí con un prólogo mío, del cual ya me arrepiento». Y sigue el crítico que, en sus últimos tiempos, se mostró, no sabemos por qué, tan injusto con la egregia autora de *Los Pazos de Ulloa* (sería curiosa, y debe ha-

(1) «Y por otras influencias, señora, que estudian los autores que de esa reacción tratan», añade *Clarín* con justicia.

cerla quien se sienta con fuerzas para ella, una historia comparativa de los juicios que mereció la señora Pardo Bazán á *Clarín* al principio y al término de la carrera crítica de este escritor): «Quiere decirse que toda la *evolución literaria contemporánea* ha servido para volver al ideal *señalado*, al terreno *señalado* por *El Escándalo*. Comprendo que gusten, y hasta que gusten mucho, *El Escándalo* y *El Niño de la Bola;* pero ver en ellos modelos para el presente, ideales y normas de una transformación progresiva, aunque *reconstructiva*, del arte, es... una ligereza, un verdadero contrasentido» (1).

---

(1) *Palique*, pág. 130. Madrid, 1893.—Lo que se podría calificar (si por su índole este pleito no fuese casi incalificable, como asunto más bien privado que literario) de verdadera *ligereza* y de tremendo *contrasentido*, es el proceder de *Clarín* en este punto, poniendo por los suelos al ídolo que años antes encumbró y adoró tanto, como la señora Pardo Bazán. Y, todo, ¿por qué? Acaso porque la novelista gallega, obrando en perfecta libertad crítica, no alababa el aspecto satírico de la personalidad de *Clarín*, y le dolía verle sumergido en los pantanos del bajo criticismo, de la agresión punzante, de la insidia plebeya, del ataque privado y algo grosero, con chistes de mala ley; todo muy en el gusto del *Madrid Cómico*, que fué, en los últimos años de su vida, el patrón por el cual se cortaron las elucubraciones del gran crítico que escribió *Ensayos* y *Revistas*. Le dolía, como nos duele á todos los que amamos la memoria del grande hombre; y no sería en interés particular de ella, que nada iba ganando con que *Clarín* escribiese *paliques* ó altas críticas, sino en interés del propio aludido, que tan á disgusto tomaba los buenos consejos de sus amigos y admiradores. En vano se justifica con el prólogo de *Palique*, que es, por lo demás, un bello prólogo para obra tan endeble (sobre todo en su última parte, tercera sección, *Palique*, motivo del título — otra sinrazón y otra injusticia que consigo mismo cometió el crítico, sin saberlo, siendo las dos secciones primeras lo más fuerte y duradero de esta obra, la intitula, teniendo en cuenta la tercera sección, de crítica *al por menor*); en vano *va contra sí mismo* al escribir estas frases: «No faltarán linces de los que, á todo riesgo, quieren que yo me ponga muy serio, que noten en este libro un

No aseguraría yo tanto; pero sí que no se puede reputar á D. Pedro Antonio de Alarcón como maestro de la novela moderna, en el sentido en que la entendemos los hijos de la generación que nos dió hecha la novela realista. ¿Podría considerársele siquiera como maestro de la novela de tesis? *El Escándalo* no es novela de tesis, sino más bien novela de tendencia — según una división que parecerá muy especiosa, pero es sabia—, como son novelas de tendencia (aunque no retoños de *El Escándalo*, naturalmente, porque los autores poseen suficiente personalidad para bastarse á sí propios) *La piedra angular*, de doña Emilia Pardo Bazán, ó *La horda*, de D. Vicente Blasco Ibáñez. Si no me dijesen que pecaba de sutil, explicaría las intrínsecas diferencias, la *inherens pulchritude* que caracterizan á los dos géneros. La novela de tesis violenta la naturaleza; éste es su mal grave, que no

---

salto atrás en la serie de mis obras; porque habiendo publicado en tomos anteriores, alguno de los cuales hasta osó llamarse *Ensayos* y *Revistas, estudios* largos, de ciertas pretensiones críticas, ahora vuelvo, en la mayor parte de los escritos aquí reunidos, á las andadas, como quien dice, á la forma familiar, á la brevedad y ligereza del gacetillero, y, lo que es peor para muchos, á la llamada, bien ó mal, crítica satírica, con que no quieren transigir muchos escritores malos y algunos buenos. Los que quieren ver en esto decadencia ó retroceso, háganme el favor de no precipitarse; la publicación de este volumen no quiere decir que no vuelva á escribir crítica sin sátira y todo lo *psicológico-sugestiva*, y hasta *autobiográfica*, que pueda; yo no reniego de esas maneras ni de esta otra que aquí predomina. Todo se andará.» (*Prólogo*, VIII y IX.) Sus sinceros admiradores no pretenderían, como yo no pretendo (ni nadie pretenderá que no esté demente) forzar la inspiración del crítico, ni menos anular su libre albedrío; solamente hubiéramos querido, por su propio interés, que no concediese tanta importancia á ciertos autores insignificantes y á ciertas obras baladíes, ni prostituyese su humorismo en aras del gusto reinante. Por lo demás, los *Solos de Clarín* es obra bien satírica, y aun la seguimos admirando, y tal como brotó de la pluma del

tiene perdón; por eso los que amamos el arte puro y decimos con el poeta francés:

Grand Art, j'ai combattu quarante ans pour ta gloire;

los que hemos combatido siempre por el gran arte, aunque no llevemos todavía cuarenta años—porque no los tenemos de vida—, no podemos menos de desdeñar ese género. Y dejemos aquí asentada esta proposición, firme, serena y maciza como una montaña, *quod in æternum non commovobitur,* como dice el salmo: la novela de tesis tiene el defecto radical... de que es novela. Es una aglomeración de situaciones que el autor dispone para preparar un efecto consabido, que sirve á reforzar sus ideas particulares (anárquicas, católicas, socialistas, anticlericales, etc.), tal como las expone en su obra.

La novela de tendencia, por el contrario, es una fábula

---

autor. Lo que más nos duele á los que de veras amamos su memoria es que fuese tan encarnizadamente injusto con ciertos autores, en quienes se cebaba de un modo especial. Hoy estamos seguros de que la posteridad no dará razón á su profecía satírica: «¿Quién me dice á mí que allá, en el siglo no sé cuántos, cuando los viajeros de Australia, de que nos habla Macaulay, se paren frente á las ruinas del San Pablo, de Londres, no ha de haber una acalorada discusión entre los sabios acerca de si la Orden de San Agustín pudo en época alguna, por decadente que fuera, admitir en su seno tan disparatados poetas como el padre Muiños, y tan injustos, envidiosos y vengativos historiadores como el padre Blanco? Y, descubiertos mis paliques, se verá que sí; que vive Dios que pudo ser.» La posteridad —*esa agregación de votos de minorías superpuestas*, según la desdeñosa frase, acaso por mí disfrazada, de no recuerdo quién — se acordará del padre Muiños como de lo que fué: no un Zorrilla, ni un Campoamor, sino un poeta estimable, y, sobre todo, un trabajador en pro de la noble causa de la unión de los católicos españoles, y del padre Blanco como de un concienzudo historiador de la literatura española en el siglo XIX, que sólo fué injusto, acaso por razón de reciprocidad, con el mismo *Clarín*.

donde el autor deja al curso de los acontecimientos en completa libertad de acción, teniendo siempre la mira de un fin especial, que no busca él (notadlo bien, porque esta es la diferencia cardinal entre la novela de tendencia y la novela de tesis), sino que encuentra dado ya en la naturaleza de las cosas. Así, pues, hablando el lenguaje escolástico (siempre es bueno remozar este claro y sintético tecnicismo de la escuela, propicio al razonamiento como ningún otro; mucho más claro y filosófico que la jerga hegeliana, v. gr.); podríamos decir que el novelista de tesis persigue su fin inmediatamente y apoyándose en fútiles causas seguidas, y el de tendencia busca el fin de un modo mediato con la mira puesta en una *prima causa.*

Y así queda aclarado que *El Escándalo*, de D. Pedro Antonio de Alarcón, sea novela de tendencia, como tal, lícita siempre dentro del reinado del arte puro. Es, en sentido de catolicismo castizo, lo que fué *Gloria*, de Galdós, en sentido opuesto. Se explica, pues, que, á causa del tono «reaccionario» de esta obra, no llegase Alarcón á influir en la generación que le siguió. Así lo reconoció *Clarín* más tarde con estricta justicia. «Hace pocos años—escribía *Clarín* en 1885 (1) —D. Pedro Antonio de Alarcón era uno de los escritores de moda, y la gacetilla, siempre cortesana del buen éxito, tributaba al autor de *El Escándalo* elogios hiperbólicos aun antes de que saliesen á luz los libros del notable novelista. Vino el naturalismo, ó lo que sea, amostazóse Alarcón, dejó de publicar novelas y en poco tiempo parece que pasó sobre él todo el polvo de un siglo, y los críticos improvisados, aves de paso, que hoy son jueces literarios y mañana serán escribientes, diputados, ministros, cualquier cosa menos artistas, no cuentan ya con el autor de *La Alpujarra* para nada, y en los re-

---

(1) *Nueva Campaña* (1885-1886); Madrid, 1887.

cuentos de novelistas con que ilustran sus artículos, casi nunca le nombran ó le posponen á gente desconocida, pero más *moderna*, más de *de su tiempo*.»

Aquí es el autor de *Pipá* más justo con el novelista de *La Pródiga* que lo fué después, en 1893. Y ahora nosotros, con la serenidad que da el tiempo, á cierta distancia de aquellos clamores, analicemos imparcialmente las novelas de Alarcón, y veremos que tienen castizo sabor castellano, que son superiores á las producciones de su época y que, aun habiendo algunas tan fantasmagóricas como *El final de Norma*, y tan endebles como *El Capitán Veneno*, bastarían *El Niño de la Bola* y, sobre todo, *El sombrero de tres picos* para inmortalizar á su autor.



Confesemos, pues, que Alarcón merecía muy bien ser considerado como gran novelista y ser elegido para la Academia. En una Academia donde había en su tiempo un D. Cándido Nocedal, sin ir más allá—el encargado de contestar al recipiendiario—, bien podía entrar por la puerta grande el autor de *La Pródiga*. Venía á traer aromas de arte puro y español, á desinfectar el recinto mal oliente á ranciura y ácido fénico de vejez, á ocupar un puesto digno en la jerarquía donde tantas nulidades (gramáticos incorregibles ó eruditos ratoneros) se habían hecho un sitio por torpes amaños. Se podía decir que iba á ser *primus intereos, sed non inter pares*... Porque no era igual á D. Mariano Catalina ó á D. Manuel Cañete el que había escrito *El final de Norma*. Sainte-Beuve tenía razón cuando decía hablando de la Academia francesa, de la cual fué siempre tenaz enemigo (1): «Por más que di-

(1) *Clarín* pareció seguir sus huellas en España. El fué quien aclimató aquí la despectiva frase del crítico francés: «La Acade-

gan (*on a beau dire)*, por más que se intitulen cofrades (*on a beau s'intituler confrères*), la igualdad entre los cuarenta no es absoluta. Había en el Olimpo los dioses mayores y los menores *(les grands et les moindres dieux)*: se diría que hay del mismo modo grandes y pequeños académicos *(les grands et les petits académiciens)*. No se conseguirá jamás, añadía, que M. Dupaty sea reputado exactamente igual á M. de Chateaubriand» (1).

En una Academia donde resplandecían como eminentes astros el Conde de Cheste, D. Alejandro Pidal y don Mariano Catalina, bien merecía un puesto el que escribió *El sombrero de tres picos*. Castizo, gallardo, llevaba dentro de sí la quintaesencia del romanticismo francés, mezclado con la entonación picaresca de nuestra antigua novela española. Con la fantasía de un árabe aunaba la malicia socarrona de un español neto y la fina exquisitez de un moderno psicólogo francés. De su nombre no se puede prescindir en absoluto para escribir la historia literaria de la última mitad del siglo pasado. «Si queremos buscar el eslabón que enlaza con la actual esa época anterior de la novela española—escribe la Sra. Pardo Bazán (2)—,

mia es una autoridad... cuando tiene razón.» Y él fué quien, á veces con exceso, combatió sañudamente, no á la Academia en globo, sino á los *petits académiciens* de que habla Sainte-Beuve.

(1) *Nouveaux Lundis*, 3.ª edición; tomo I, pág. 403; París, 1870.

(2) *La cuestión palpitante*, XVIII; páginas 259 y 260; 4.ª edición, Pérez Dubrull; Madrid, 1891. (*Obras completas*, tomo I.)—La ilustre autora de *Los pazos de Ulloa* no se ocupó solamente de Alarcón de pasada y al vuelo en su libro de propaganda, especie de catecismo de la escuela naturalista (libro de vulgarización, con todas las cualidades y los defectos inherentes á estas obras—que representa en la vida literaria española algo así como en la vida filosófica alemana y aun europea *Fuerza y materia*, de Buchner); sino que trató muy por extenso en su *Nuevo teatro crítico* de la obra total del autor de *El escándalo*, dedicándoles «doscientas ó trescientas cuartillas», según ella misma confesaba en otro pasaje.

donde figuran Fernán, la Avellaneda, la Colorado, Trueba, Selgas, Fernández y González y Miguel de los Santos Alvarez; esa época en que la novela humanitaria de Escrich convivía con la lírica y *wertheriana* de Pastor Díaz, y la cota de malla de Men Rodríguez y el brial de la Sigea se rozaban con el frac del héroe á quien sus malandanzas obligaron á emigrar de Villahermosa á la China; si queremos, repito, dar con la soldadura de los dos períodos, es fuerza escribir el nombre de D. Pedro Antonio de Alarcón.»

CAPITULO III

La novela realista.

Crítico más adverso á las doctrinas del realismo que Federico Nietzsche, difícilmente se encontrará en la historia de la estética alemana, y me atrevo á decir que en las restantes estéticas europeas. Y sin embargo, aun á despecho suyo, ha establecido las bases del realismo puro en ciertos pasajes de sus obras (1). Tal, por ejemplo, el

(1) Cuesta trabajo, cuando se estudia á Nietzsche, separar las doctrinas utilizables del cúmulo de paradojas inverosímiles y caprichos ideológicos más ó menos descabellados que las obstruyen. Su obra total es como un campo cubierto de malezas salvajes y cizañas, pero donde brotan raras flores de originalidad indiscutible, aunque un poco extraña. Mas para entrar en ese campo hay que ir armado de hoz para previamente desbrozar el sendero, podar arbustos, cortar zarzas, que imposibilitan la marcha... Por eso ocurre lo que ya he hecho notar: que lo más aprovechable en él son los apuntes sueltos, los atisbos aislados, los rasgos certeros y momentáneos que luego dejan paso quizás á una descabellada teoría que va á despeñarse en un abismo. El gran solitario de Sils-María fácilmente va de la genialidad á la extravagancia. Es un enfermo mental que tiene nostalgias de salud; y en fuerza de soñar que está sano, da á veces la ilusión de sanidad.—Por esta especial contextura de la obra de Nietzsche, es difícil agrupar las ideas dispersas arrojadas al azar como semillas al viento... —El lucido y sabio crítico filosófico italiano Félix Tocco ha escrito, hablando del filósofo de Basilea, estas palabras: «Su forma predilecta son los aforismos, las sentencias conceptuosas, que se

núcleo ideológico que forma el encanto de su primera obra, acaso la más sólida de construcción, *El origen de la tragedia (Die Geburt der Tragödie)*. En esta obra expone su concepción estética central; toca los problemas fundamentales de la ciencia fundada por Baumgarten y «da una solución de ellos del todo original, la cual se ramifica y se insinúa en toda su producción estética y ética posterior» (1).

El mundo puede ser considerado, según Nietzsche, como un fenómeno estético; como una especie de obra de arte, de la cual obtiene su creador un goce estético supremo. Esta idea me es grata y favorita; yo he repetido mil veces, aun antes de conocer el libro en que Nietzsche expone estas ideas con preferencia (*El origen de la tragedia)*, que el artista es á modo de un creador, ó mejor, criador, porque no saca de la nada... El arte es una segunda creación, he dicho también á menudo: en lo cual me había precedido ya Leonardo de Vinci, que escribió: «*L'arte una è seconda creazione*» (2).

---

imponen con un contraste, con un rasgo punzante (*con un motto pungente*), con una imagen grandiosa. Las cuales sentencias no tienen la obligación (*non hanno l'obbligo*) de andar de acuerdo entre sí, ni su efecto depende de su verdad (*nè il loro effetto diponde dalla loro verità*), sino en muchísima parte (*in moltissima parte*) de su extrañeza y de la magia del estilo. Componer con estos fragmentos un conjunto de ideas bien conexo y armónico es una empresa para desesperar al más provecto expositor.» (*Revista italiana di Filosofia*, volumen I, pág. 222, 1894.)

(1) Ettore Zoccoli: *Federico Nietzsche*, 2.ª edición, pág. 211; Torino, 1901

(2) No trato de pedir disculpas, sino de consignar hechos. No tendré la pretensión de haberme anticipado á Nietzsche: pero estoy seguro ante mi conciencia (y esto es lo principal) de que hasta ayer (12 de Diciembre de 1907; quede aquí la fecha grabada) conocía todas las obras de Nietzsche, menos *El origen de la tragedia* y *Homero y la filología clásica*, que aun sigo sin conocer. Por

Ahora bien: ¿puede el hombre disponerse á participar en este placer estético, desarrollando el propio sentimiento de lo bello y considerando al mundo y á sí mismo bajo el aspecto de la belleza? A esta pregunta contesta Nietzsche con una entereza y un coraje verdaderamente *dionisianos*, como él mismo diría: sí; *en el momento de la creación estética, nosotros sentimos acaso algo del infinito goce del Creador*... ¡Palabras verdaderamente peánicas y sublimes! Todos los que hemos sentido alguna vez el infinito goce de crear, debemos agradecerlas, como si las hubiese emitido un coro de ángeles desde la bienaventuranza para ser repetidas por este gran poeta cerebral, al que podríamos llamar épico de la vida intelectual, Homero de las ideas, cantor de la mentalidad del hombre, vate epónimo de la creación interna, que se desarrolla al exterior por medio del arte...

Y he aquí cómo por estas palabras de Nietzsche nos encontramos en el terreno del realismo. Para nadie mejor que para el novelista del realismo están hechas esas frases de oro. Un novelista de estos, ¿no habló de *la joie du romancier*, de la alegría interior que el novelista sentía y hablaba por experiencia propia, auscultándose á sí mismo,

---

lo demás, no soy yo de los que entienden el plagio tan á punta de lanza. Creo que nuestro pensamiento es el hijo legítimo ó espúreo, natural ó reconocido, de nuestros antecesores. Sepámoslo ó no, muchas veces, cuando creemos hablar con voz propia, hablamos con la voz de nuestros padres Tratamos muchas veces de ignorarlos, pero no por eso ellos dejan de obrar sobre nosotros. Nuestras sensaciones no son muchas veces más que las sensaciones de nuestros antepasados. Producto engendrado por sus antecesores, conserva de ellos rasgos visibles misteriosos. El trabajo cerebral comienza por la apropiación y no por la creación; la pedagogía tiende á facilitar la digestión intelectual. Los pensamientos de nuestra vida no son frecuentemente más que los productos de esta digestión bien ó mal realizada.

sin duda, al crear un personaje? Pues ¿qué es este júbilo inefable sino lo que Nietzsche llama *la facultad apolínea*, «el poder de crear imágenes de la vida real»? ¡Oh, divinas palabras!... Nunca se experimenta mayor gozo que al recordarlas; en medio de esta nivelación absurda, de esta antipática y rara *medianía ilustrada* á que nos condena la democracia moderna, á la cual apostrofaba tan bellamente el poeta Alfredo de Vigny (1), ¿hay mayor contento que recordar estas palabras, que elevan á una jerarquía superior á todo el que una vez ha creado?...



Porque lo único que nos disculpa de la miseria de ser hombres es la posibilidad de ser creadores. Por eso yo siento un desprecio profundo (2) hacia quien no crea, porque no concibe; creo que á este mundo sólo hemos venido á concebir y á crear (3). Estoy convencido, como Ed-

---

(1) «El desierto—decía—¡ay!, eres tú, democracia igualitaria; eres tú, que lo has enterrado todo y descolorido todo bajo tus granitos de arena amontonados. Tu fastidioso nivel lo ha enterrado todo y lo ha medido todo por un rasero *(ton ennuyeux niveau a tout enseveli et tout rasé)*. Eternamente el valle y la colina se relevan ó se suceden (*se déplacent*), y solamente se ve «de cuando en cuando á un hombre valeroso; se eleva como la tromba y da diez pasos hacia el sol; luego vuelve á caer al polvo, y no se distingue ya á lo lejos más que el siniestro nivel de arena». (*Journal d'un poète*, pág. 262.)

(2) En este desprecio me acompañan los hombres escogidos de los últimos tiempos: los Renan, los Flaubert, los Nietzsche, tantos otros que han venido á formar una nueva categoría de aristócratas convencidos de su aristocracia: aristócratas de la inteligencia.

(3) Porque Jehovah no es grande por haber creado el mundo como por haberlo concebido. Los grandes artistas son también, como dice muy bien Guyau con frase definitiva, *des Jehovah manqués*.

mundo de Goncourt, de que no hay más que dos categorías de hombres: los artistas y... los otros. Los otros, los no-creadores, yo los llamo hombres lúgubres. Hombres sin alas, sin alma, sin arte, del todo miserandos.

Non ego ventosæ plebis suffragia venor (1).

¿Se ha encontrado alguna vez en la literatura frase más fuerte contra el vulgo que este bello verso latino? El poeta de Brindisi, el mismo que cantó:

Odi profanum vulgus et arceo,

es el que ahora, con más grosera y por lo tanto más demoledora frase, habla por vez primera en nombre de todos los que no quieren dejarse imponer el criterio de la bestia maloliente, de la plebe eructante y ventosa *(ventosæ plebis)*, de la plebe inculta é inmunda... Aboga por los derechos del arte, del divino y excelso arte, y no quiero que se los confisquen los fáciles sufragios de las muchedumbres. *No ando yo cazando los sufragios de la plebe ventosa*. En la misma grosería y hasta fealdad de este fuerte epíteto se encierra una lección: parece como si el poeta quisiera indicarnos que al hablar del ruin y grosero vulgo, del vulgo profano *(profanum vulgus)*, se le contagia hasta su grosero y ruin y profano modo de expresarse. ¡Y qué noble arrogancia de gran señor palpita bajo esta certera y penetrante frase! La arrogancia, justificada y concebible, que da el ejercicio de las bellas letras. Porque el arte, que es el gran liberador, enséñanos á despojarnos de nuestros indumentos terrestres y transitorios y á elevarnos á regiones más puras, nos enseña á confiar en nosotros mismos y á estar satisfechos de nuestra propia personalidad. En el arte, como en el ascetismo, el ma-

(1) Horacio: *Epistolæ*, lib. I, cap. XIX.

yor timbre de gloria se cifra en el supremo renunciamiento. El arte es á su modo una ascesis: un modo de libertarse de la vida, para poder sufrir la vida. *In servitate invenimus libertatem,* han dicho los santos, y han debido decir los sabios y los artistas de todos los tiempos. Cuando San Pablo clama, en un éxtasis de supremo amor á lo ultraterreno, en una genial *locura á lo divino:* «Todo lo puedo en aquel que me conforta»—se expresa en el mismo tono con que pudiera hacerlo un ferviente artista con respecto á su arte. El arte nos enseña á conocernos á nosotros mismos: y conocer nuestra miseria total é irremisible es (aunque parezca paradoja) el principio fundamental de todo noble orgullo (1)—; porque este conocimiento nos enseña que ya somos capaces de remontarnos á otras regiones; mientras que los pobres espiritistas vulgares rasan aún la tierra con aleteos de palmípedo, suspirando por el cielo, pero sin poderlo alcanzar, ó tomando como medida de venganza el burlarse de nosotros, los alados, y llamarnos icaros, águilas frustradas ó ángeles caídos—como si no fuera más bello, en último caso, ser ángeles, aunque caídos, y Jehovás, aunque mancados (así llama Guyau á los grandes creadores del arte)—, que voltijear á ras de tierra, gallináceamente, ávidos de aire y orgullosos, de mala manera, á la manera de los pavos reales..., engreídos de poder darse aire á sí mismos!... El arte nos enseña á conocernos; y el conocerse es la base de todo noble engreimiento (2). *No hay mayor soberanía que la de uno*

---

(1) No sé si tendría en vista, como dicen sus paisanos—en vista interior la más certera, como que es *doble vista*, vista reflexa, que se ve á sí misma, con algo de «la doble vista de perspicacia» de que hablaba Balzac—; no sé, digo, si presentiría esta idea Pascal al escribir: «La debilidad de la razón del hombre no resalta tanto en los que la conocen como en los que la niegan.»

(2) Podríamos decir, para emplear una distinción más filosófi-

mismo, ha dicho Leonardo de Vinci. Y no debe ser tan execrable, sino bien al contrario, muy legítima la soberbia del genio, cuando hombre tan asceta y que de tal manera llegó á contener sus pasiones, fuesen irascibles ó concupiscibles, como el glorioso San Jerónimo, hablaba con desdén de ciertos hombrecillos *(quosdam homunculos)* que le habían reprochado su erudición y sus pretensiones de reformar los Evangelios, y á propósito de ellos dice: A los cuales, aunque podría responder en defensa propia, no lo hago (porque en vano la lira suena para el asno). *Quos ego cum possen meo jure respondere, non facio (asino quippe lyra superflue canit).* No creo que ningún polemista ó crítico moderno haya fustigado con tan duras palabras á sus adversarios, así fuesen éstos más miserables que los de San Jerónimo (1).

---

ca, que el hombre vulgar sólo es susceptible de vanidad, mientras que el hombre superior despliega soberbia. Estas dos cualidades las ha diferenciado un notable publicista de la generación anterior á la mía, que en sus ratos de ocio—comprendiendo que él no era más que un meditativo por abolengo de raza, aunque anhelando, ya que no podía ser un *money-maker* (hacedor de dinero), llegar á ser algún día un *money-makers-maker* (un hacedor de hacedores de dinero)—, aun se dedicaba á la especulación filosófica, y hoy opta por empresas más lucrativas, si no le parece mal la insinuación; ó si se quiere, de más interés positivo y público. He aquí cómo se expresaba en su viril y encendido lenguaje el magnánimo Ramiro de Maeztu, que de él se trata: «¡Hermanas la vanidad y la soberbia!; más bien enemigas irreconciliables. El vanidoso en el fondo es un hombre negativo que atribuye á la estimación ajena más valor que á la propia. De ahí el pánico que siente ante el ridículo. El soberbio se encastilla en sí mismo; ni el aplauso le halaga, ni le abate la sátira. ¿Por ventura les concede importancia? Realiza el vanidoso su destino acoplándose al gusto general; el soberbio al suyo propio. La vanidad produce títulos, doctores, *sportsmen*, santos, apariencias y sombras: sólo la soberbia produce hombres.»

(1) De todo lo cual se desprende que la altivez (no el orgullo,

Cuando se ha sentido, dentro de sus entrañas, palpitar—así haya sido por un solo momento—la belleza del mundo, hay derecho á proclamarse creador, porque lo esencial del acto estético es, según Nietzsche, *la creación de una imagen interior*, es decir, *una visión*, *un sueño* del mundo externo, no sólo en lo que éste tiene de bello y agradable, sino en lo que tiene de imponente y doloroso. Cuando se ha sentido, pues, dentro de sí la alegría ó el dolor del mundo, ya se puede decir que es uno creador. Por lo menos, está *capacitado* para la creación. (Subrayo esa forma participial, porque no creo que D. Nicolás Salmerón tenga el monopolio de ella.) Lo otro viene después... Los recursos técnicos, el acierto en la ejecución, el desempeño, la fuerza desplegada: todo eso se os dará por añadidura.

El arte satisface una necesidad fuerte é impelente; necesidad que existe desde el momento en que en el hombre existe la necesidad de apaciguar el propio espíritu con cualquier «ilusión»—así la llama Nietzsche—que le permita vivir idealmente una innumerable serie de estados psicológicos que le recordarán la vida, pero que no le podrán ser suministrados por la vida misma en toda su extensión é intensidad sino muy difícilmente. He aquí los límites que señala al realismo el gran autor de *La Gaya Scienza:* el arte no puede reducirse á ser una copia de la realidad; la realidad hay que reconstituirla interiormente. Este es el tecnicismo que yo hubiera empleado.

---

que son cosas diferentes) que da el sentirse superior al común de la humanidad, está plenamente justificada por la enseñanza que encierra el ejemplo de tan ilustre Santo, y que de la falta de ciertas virtudes se puede decir lo que decía Pascal de la falta de definiciones, que no es un defecto, sino una cualidad *Demasiada evidencia:* he aquí una frase que revela mucho leyendo los *Pensamientos* del gran geómetra-filósofo. La modestia, y otras semejantes, son virtudes demasiado evidentes.

Nietzsche diría simplemente que el hombre necesita rehacer dentro de su mundo interior la visión obtenida del mundo exterior.

No basta ver la realidad; no basta copiarla; hay que soñarla, hay que *recrearla*. Las imágenes tomadas de fuera necesitan cristalizar dentro. La razón de que muchos novelistas no nos agraden, á pesar de sus indiscut bles méritos, á veces excepcionales, es que no nos dan la pasión de realidad. Muchos, por muy documentados que estén, aun cuando puedan señalar *ce* por *be* la veracidad de cada sucedido, y testificar de la exactitud de los personajes, aunque por nosotros mismos pudiéramos compulsar la certidumbre de todos los datos y detalles, no nos darían esa *ilusión de realidad*, que debe ser la meta de todo novelista. Viene el desencanto porque, cuando creíamos encontrarnos con un hombre que ha realizado su sueño de arte, nos hallamos con una cartera de apuntes. Para dar la ilusión de realidad, hay que previamente ilusionar la realidad dentro de sí. Algo de esto está implicado, aunque muy confusamente y como de manera embrionaria, en la definición de Zola (que sin duda no fué más exacta y neta por la notoria incultura del autor, porque nada como el saber nos enseña á ser claros): *El arte es la realidad vista á través de un temperamento*. Yo la modificaría para que tuviese menos tufillo fisiológico y *claudio-bernardesco*: «El arte es la realidad reflejada en un espíritu.»

Como, para devolver esa realidad reflejada en forma de obra de arte, se necesita una labor de depuración, en que toda escoria se abandona y todo sobrante se echa á un lado, hasta que aparece solo, nítido y radiante, el elemento puramente necesario para dar esa sensación de realidad, que podríamos llamar realidad ilusionada, así se explican todas las interrogaciones, apóstrofes y cláusulas admirativas de los autores de estética.. El arte no es la imitación

de la naturaleza (1). Queden, pues, satisfechos Aristóteles, Pascal, Boileau, etc., etc.

«Si el arte se reduce á la imitación de la naturaleza —dice Sánchez de Castro—, el arte no es más que un juego, como entienden, entre otros, Schiller y Spencer, y como todos estamos, á veces, y un juego, ¿merecía tanto libro, tanta discusión y tantas coronas, estatuas y apoteosis para los *jugadores?*»

Si el arte fuese puramente una imitación de la naturaleza, el arte sería verdaderamente un juego, no en el alto sentido que quisieron darle Schiller y Spencer á este concepto del arte, sino en el sentido de pasatiempo banal y chocarrero, como el de calcar figuras en papel *ad hoc;* —jugarreta estúpida en que todos nos entretuvimos cuando éramos chiquillos. El hombre—decía Schiller—no es completo sino cuando juega; Guyau opone al gran poeta alemán: que el hombre sólo es completo cuando trabaja. No estoy conforme con las razones de Guyau; si por ellas fuese auxiliado, creería á pies juntillas en el arte como

(1) «Por haber dicho Aristóteles que la imitación es natural al hombre; que representadas nos gustan cosas que en la realidad nos disgustan (alimañas, cadáveres, etc.), y que algunas artes consisten en la imitación, se ha abierto paso en los siglos, desde Séneca hasta Batteux y su numerosa prole, la idea de que el arte es *imitación de la naturaleza*, bella ó no bella. Pobre concepto es éste; queda reducido, así, el arte á una simple monada ó *monería,* pues la imitación á secas, sin distinguir jerarquías de seres, es más propia de monos que de racionales. Diga lo que quiera Aristóteles, la imitación no es natural al hombre ni digna del hombre, que, cuando imita, es por burla ó por entretenimiento, por divertirse, en una palabra, ó por divertir á los demás. En el niño podrá verse el instinto de la imitación; pero también se ve el de *singularizarse*, que es el que predomina luego en la vida humana, y al cual se deben muchos progresos, y también—¿qué importa?—muchas ridiculeces.» *La Gracia: Apuntes para una filosofía del arte*. parte 2.ª, cap. I, § 1.º, 70, págs. 106 y 107.)

juego, y esta teoría del *Kunst-spiegel* sería para mí motivo de idolatría (1). Es por otras causas por lo que rechazo la doctrina de Schiller. Es porque, como creo en la santidad de mi arte, me parece un abuso indigno (2) ponerlo al nivel de la labor de equilibristas ó atletas. No le

---

(1) «La fuerza, adorada por la humanidad primitiva—dice el sociólogo francés en su gran obra *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*—, ha sido considerada, no sin razón, como la primera virtud origen de muchas otras.» Y ahora yo le opongo sus mismos argumentos para refutarle en su polémica *adversus Schiller*. El juego no es más que un desplegamiento de fuerzas desarrolladas sin fatiga. Por lo mismo que Guyau dice, á saber: que si un juego costase esfuerzos nos veríamos desagradablemente sorprendidos; así el poeta debe velar bajo el contorno del ritmo el trabajo que hubo menester para dar con una combinación feliz de palabras..., demuéstrase que, siendo el juego cosa ajena á la fatiga, produce el placer estético de lo elevado y espiritual; algo alado é impalpable: así perseguir el trabajo de un matemático ó de un filósofo antiestético, al contrario de lo que él piensa, es un juego que da sensación de fatiga y crueldad en la consunción de fuerzas. Tomo el ejemplo que él cita anteriormente: el trabajo de un matemático sólo puede agradarme como agradan á un español *pur sang* las corridas de toros.

(2) Tiene razón que le sobra Paul Sorel en ponerse muy grave al rechazar la teoría del arte como juego con cierta cólera crítica y al juzgarla «indigna de un espíritu sensible *aux charmes des chefs d'œuvre.*» (*Contributions psycho-physiques à l'étude esthétique:* véase la *Revue philosophique*, Junio y Julio de 1890.) En vano Arreat, en su obra *Dix années de philosophie* (ESTHÉTIQUE, página 76), le contesta que «eso es, me parece, como si el hombre alegre se indignase de saber que la alegría ofrece bastante exactamente los caracteres fisiológicos de la cólera, ó como si el jardinero despreciase un ramo cargado de flores á causa del tronco en que está injertado *(c'est là, il me semble, comme si l'homme joyeux s'irritait d'apprendre que la joie offre assez exactement les caractères physiologiques de la colère ou comme si l' jardinier méprisait un rameau chargé de fruits délicieux à cause du sauvageon sur lequel il est enté).*»

perdono á Banville que haya dicho que el poeta era un funámbulo haciendo sus ejercicios sobre el trampolín... Si en el valle de Josafat me tropiezo al autor del *Tratado de versificación francesa*, le he de echar una buena reprimenda sobre este particular. El arte es serio, y el arte no puede ser un juego (1).



El arte es una creación que sustituye con provecho á la primera; y el artista es, ante todo, un creador. No suene esto á reprobable blasfemia; el artista, más bien que crear, sacar de la nada, *educere ex nihilo*, recrea, reproduce en su mente, y las devuelve al exterior reflejadas por su transparente espíritu, las imágenes de la creación de Dios. Por otra parte, el artista es, más bien, creador de existencias (2), reproductor de vivientes figuras, que

(1) Si todo arte es un juego y todo juego es un arte, ¿en qué se distinguen? En que todo juego es un arte imperfecto, dice Spencer. No es verdad que el arte sea, como dice Grant Allen, el ejercicio de las funciones receptivas. Generalmente, el que más placer experimenta es el que crea; Guyau llega á mi conclusión. Todo juego encierra elementos estéticos. Ejemplo de los juegos florales, en los cuales se ofrece la presidencia á las mujeres, como en los torneos y justas: todos son, en frase de Guyau, un medio de atraer un sexo hacia otro.

(2) Dios es, por el contrario, creador de *esencias*. Si sólo fuese creador de existencias, ¿qué mérito tendría su obra? Sin embargo, algunos escolásticos, en aberración filosófica inconcebible, sustentaron esta tesis absurda: *Dios sólo es el autor de las existencias, y no de las esencias*. Refútase esta proposición en las *Objeciones á la quinta Meditación de Renato Descartes*, así: «¿Qué es, pues, lo que hace Dios de considerable cuando produce la existencia? Seguramente, no hace nada de más que un sastre cuando viste á un hombre con su traje.» (Véase Paul Janet: *Les causes finales*, libro II, capítulo IV, página 585. París, 1876.)

vuelven á vivir vida inmortal (1) en la imaginación del hombre.

Eritis sicut dii – dijo la serpiente mística, en el Paraíso, á nuestros primeros padres—. ¡Seréis como dioses! La orgullosa frase parece expresamente hecha para nuestros tiempos. *¡Seréis como dioses!* No; lo somos ya. Novelistas como Galdós, ¿no han infundido un soplo vital á la humanidad? Con materiales imaginativos, ¿no se ha elaborado un mundo aparte, no menos noble que el mundo de la materia? Como Jehová creó á los hombres á imagen y semejanza suya, estos dioses del pensamiento, estos Balzac, estos Dickens, estos Zola, estos Galdós, ¿no han hecho revivir, en las páginas de sus libros, hombres que surgen en toda su integridad y grandeza evocados al conjuro de las letras de molde?...



El arte es una segunda creación, repitamos, convencidos, á todos los que nos torturen el oído con otras teorías acomodaticias; el arte no es la imitación de la Naturaleza; es la depuración de la Naturaleza; no en el sentido de quitar aspectos feos, moralmente feos, sino en el de *rehacerla* dentro de nuestro propio cerebro, si en el cerebro suponemos que reside el asiento del alma. El arte en el ensueño es el arte realista (*arte apolíneo*, lo llamaría Nietzsche); el arte en la embriaguez es el arte romántico

---

(1) El arte—podríamos decir, ampliando mi idea—es como una creación inmóvil, una creación que no se mueve ni habla, pero que vive vida intensa. «*La Noche*, de Miguel Angel—dice, con razón Guyau—, está hecha para la vida; profunda, sin saberlo, era la palabra inscrita al pie por un poeta: «Duerme». (*Profonde sans le savoir était la parole inscrite au bas par un poète: «Elle dort».)* El arte es como el sueño del ideal humano, fijado en la piedra dura ó en el lienzo, sin poder jamás levantarse y caminar.»

(*arte dionisíaco*, diría el mismo filósofo). Por eso el arte realista es más sano y más puro, porque el que lo concibe no está ebrio, como el artista romántico, sino que está ensoñando el aspecto de realidad que ha visto (1).

Recordemos ahora con oportunidad las proposiciones capitales de la estética nietzschiana: «Habremos ganado mucho para la ciencia estética cuando lleguemos, no sólo á la comprensión lógica, sino á la seguridad inmediata de la idea, de que el desarrollo del arte está ligado á la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisíaco;* de igual manera que la generación depende de la dualidad de los sexos, en continua lucha y reconciliación, que sólo se presenta periódicamente. Esos nombres los tomamos de los griegos, y ponen de manifiesto al inteligente las profundas ciencias ocultas de su concepción artística, no precisamente en ideas, sino en las figuras precisas de sus dioses. A sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, se une nuestro conocimiento de que en el mundo griego existe una contradicción grandísima, en el origen y en los fines, entre el arte del escultor, el apolíneo, y el arte no plástico de la música, el de Dionisos; ambos impulsos, tan diferentes, marchan uno junto á otro, generalmente en lucha manifiesta é incitándose á producir siempre nueva y más fuerte descendencia, para perpetuar en ella la lucha, que sólo salva, en apariencia, la palabra común *arte;* hasta que, mediante una maravilla metafísica de la *voluntad* helénica, aparecen unidos, y producen, por úl-

---

(1) Nietzsche llamaba *artes apolíneas* á la escultura, la pintura y la poesía épica. Un poco caprichosa es la clasificación; pero, de todos modos, debió incluir el autor á la novela en uno de los grupos. Y no fué así; en el grupo dionisíaco entra sólo la música. Acaso mentalmente incluiría á la novela en el primer grupo, considerándola como la forma nueva de la épica. Con esa *reservatio mentalis* (si la hubo) estoy absolutamente conforme.

timo, en esta unión la obra artística, tan dionisíaca como apolínea, de la tragedia ática. Para poder apreciar mejor aquellos dos impulsos, figurémonoslos primeramente como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez*; fenómenos fisiológicos, entre los cuales se nota una contradicción análoga, como entre lo apolíneo y lo dionisíaco. En el sueño se presentaron primeramente, según la representación de Lucrecio, las figuras de los dioses ante las almas de los hombres; en sueños vió el gran escultor la encantadora estructura de seres sobrehumanos, y el poeta heleno, preguntado por los secretos de la producción poética, se hubiera acordado igualmente del sueño, y hubiese dado una explicación parecida á la que da Juan Sachs en *Los maestros cantores:* Amigo, precisamente la obra del poeta es que interprete y conozca sus sueños. Creedme, el destino más verdadero del hombre se manifiesta en sueños; todo el arte poético y toda la poesía no son más que interpretación verdadera del sueño. La apariencia del mundo de los sueños, en cuya producción es cada hombre artista consumado, es la presuposición de todo arte plástico, y también, comó veremos, de una parte importante de la poesía. Gozamos en la inmediata comprensión de la figura; todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente é innecesario. En la vida más elevada de esta realidad del sueño tenemos, además, la sensación transparente de su *apariencia;* á lo menos, este es mi experimento, para cuya continuidad ó hasta normalidad tendría que citar varios testimonios y los dichos de los poetas. El hombre filosófico tiene el presentimiento de que bajo esta realidad en que vivimos hay oculta otra completamente distinta, es decir, que también es una apariencia, y Schopenhauer indica, como digno de aptitud filosófica, el dón por el cual se le aparecen á uno al presente los hombres y las cosas como meros fantasmas ó sueños. Pues de la misma manera que

el filósofo se halla respecto de la realidad, está el hombre impresionable, por lo artístico, respecto de la realidad del sueño; la contempla atenta y agradablemente, puesto que, según estas imágenes, interpreta la vida; en esos sucesos se ejercita para la vida. No solamente las imágenes agradables y risueñas son las que experimentan en sí, con aquella comprensión ilimitada; también pasan ante él lo serio, lo melancólico, lo triste, lo sombrío, los obstáculos repentinos, las burlas del acaso, las esperanzas angustiosas; en fin, toda la *divina comedia* de la vida, con el *Inferno,* no sólo como un juego de sombras—puesto que él vive y sufre en estas escenas—, y, sin embargo, tampoco sin aquella sensación pasajera de la apariencia; y tal vez se acordará alguno, como yo, de haber exclamado en los peligros y sustos del sueño: *¡Es un sueño! ¡Quiero continuar soñándolo!* Me han contado de algunas personas que pudieron continuar soñando durante tres y más noches consecutivas la causalidad de un mismo sueño; hechos que atestiguan que nuestro ser interior, fundamento común de todos nosotros, experimenta el sueño con hondo placer y alegre necesidad» (1).

De estos principios derivan fecundas conclusiones que yo voy á sacar. La primera es que así se comprenden ciertos panteísmos, ciertas comuniones con la Naturaleza que serían irritantes si no fuesen pueriles. Así se comprenden: porque se explica de ese modo que «el hombre comience

(1) Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie, oder Griechenthum und Pessimismus*, I. (Obra compuesta entre 1869 y 1871, publicada al fin del año 1871, con la fecha adelantada—según costumbre extranjera—de 1872. El título de la 1.ª edición era éste: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik;* Leipzig, 1872; 2.ª edición, Chenmitz, 1878. La 3.ª edición, hecha en 1886, lleva el apéndice de una *auto-crítica.*)—Véanse *Friedrich Nietzsche's Werke*, G. Naumam; Leipzig, 1895-96; 12 volúmenes.

por identificarse ó por simpatizar con todo lo que vive y sufre». En la embriaguez y en el éxtasis de la contemplación de cualquier fenómeno natural, el hombre olvida su propia individualidad—según la rotunda expresión del gran cantor de Zaratustra, que la separa del resto del Universo y funde la propia personalidad con la Naturaleza. «Como en el mar tormentoso que, ilimitado por todas partes, levanta y hunde bramando montañas de agua, está un barquero sentado en la barca, confiando en la frágil embarcación, así está sentado tranquilamente el hombre, en medio de un mundo de peligros, solo, apoyado y confiado en el *principium individuationis...*» Así escribe Schopenhauer, el padre filosófico de Nietzsche. Y en otro pasaje: «Esta beatitud de la contemplación liberada de la voluntad es lo que finalmente difunde sobre todo lo que es pasado ó lejano un encanto tan prestigioso y que nos presenta esos objetos á una luz tan grata; allí somos víctimas del engaño de nosotros mismos. Cuando nos representamos los días—mucho antes transcurridos—que hemos pasado en un sitio lejano, son los objetos solos lo que nuestra imaginación evoca, y no el sujeto de la voluntad que, entonces como hoy, llevaba consigo el peso de sus incurables miserias: éstas se han renovado muchas veces. La intuición objetiva obra en el recuerdo, como obraría sobre los objetos actuales, si nos encargásemos de desembarazarnos de la voluntad y de entregarnos á esta intuición. De ahí procede que, cuando una necesidad nos atormenta más que de ordinario, el recuerdo de las escenas pasadas ó lejanas pase ante nosotros semejante á la imagen de un paraíso perdido» (1). Por eso el Arte es la suprema liberación y el Paraíso que á discreción podemos evocar á toda hora...

(1) Schopenhauer: *Der Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, lib. 3.º, § 38.

De todo lo dicho se deduce otra conclusión muy digna de nota: que el artista, para crear, debe encontrarse con su espíritu «en reposo». Mal se aviene esto con la *catarsis* de que hablaba Aristóteles, aquella descarga patológica que los filólogos no saben sin interpretar fisiológicamente ó psíquicamente. Mal se compagina también con el texto de Goethe: «Sin un interés vivamente patológico, no me ha sido nunca posible trabajar una situación trágica cualquiera, y, por lo tanto, la he evitado. ¿Sería, quizás, también una de las ventajas de los antiguos el ser para ellos lo patético más elevado un juego estético únicamente, puesto que en nosotros tiene que cooperar la verdad natural para producir una obra semejante?» Y Goethe no era un romántico en el sentido de ser un malsano, un hombre que concebía su obra en estado morboso, rábido, de frenesí, de furor pitonisíaco (1). ¡Era más bien un clásico, un sereno, un terso, un tranquilo, un helénico, en fin!...

Las afirmaciones de Nietzsche á este respecto son bien explícitas. «A fin de que el efecto del arte se obtenga en su grado máximo, las preocupaciones de la vida real deben dar tregua al espíritu del observador. El arte debe iniciar su posesión en el espíritu del observador en un momento en que aquél se halle en reposo. Para acoger íntegra una emoción artística es menester que el ánimo se halle en un estado de reposo, al menos relativo. En ese estado puede el arte diseñar sobre la psiquis humana sus fantasmas, como una mano exquisita y ligera puede delinear sobre una tabla lúcida y trasparente.» Y á continuación de esta maravillosa imagen, precisa y aclara aún más su idea, sosteniendo que sólo en estos momentos de

---

(1) Lo fué solamente en sus primeras obras, sobre todo en *Werther*, y bien se arrepintió después. Como Flaubert, se extirpó á sí propio «el cáncer lírico», aunque la operación le doliese mucho.

tranquilidad podemos advertir el ojo del artista que pasa como á través de nuestro espíritu tranquilo. «El arte no se nos ha dado para los momentos de lucha, sino para los momentos de reposo que la preceden ó la interrumpen; y precisamente para esos instantes fugitivos en los cuales, alejándonos con la fantasía á lo lejos de la línea de los hilos que ordenarán el pasado, y presentando el porvenir, podamos penetrar en el tejido alegórico que constituye la contextura de la composición artística; sólo en tal momento, durante la impresión de un ligero estancamiento, desciende sobre nosotros un sueño lleno de frescura restauradora. El día en que la lucha está para comenzar, las sombras sagradas abandonan el campo, y el arte está de nuevo lejano de nosotros; mas su consuelo queda difundido sobre el hombre como un rocío de la mañana» (1).

Así se explica que para hacer esa labor eminentemente objetiva que reclama la novela moderna, el novelista no deba aprovechar precisamente las imágenes *actuales* en el momento en que le hieren á su paso por la vida, sino que deba esperar á que esas imágenes cristalicen, según lo expresa admirablemente, con esas imágenes de artista que esmaltan su estilo apretado y conciso de pensador, el texto de Schopenhauer citado poco ha. De aquí que los grandes novelistas del siglo pasado (bastaría recordar á Balzac, á Flaubert, á Zola, á los Goncourt) sean en la mayoría ascetas más ó menos absolutos, nuevos habitantes de una Tebaida interior más desolada y desierta que la otra. Sólo por el ascetismo se adquiere el estado de perfecto reposo que se exige para llegar al ápice de la producción artística. Un patólogo que á la vez fuese un psicó-

---

(1) Lo cual contradice un poco lo que él mismo dice en otra parte: gracias á la voluntad eterna encarnada en el universo, las pasiones encuentran su plena satisfacción en sí mismas. (*Jenseits von Gut und Böse*, pág. 90; 1886.)

logo consumado y viendo las cosas con ojos de artista, podría ir señalando en los grandes novelistas del siglo pasado lo que fué concebido en horas de turbulencia y de agitación interior, que es siempre pasajero y vario, y lo que fué engendrado en esos divinos instantes de suprema calma interior, de quietismo, de *aequiescentia in seipso*, que diría Spinoza.

Para conseguir esta anhelada quietud, nada como la ascesis voluntaria, impuesta por uno mismo—que no excluye la posibilidad de desenvolver sus energías de hombre y ser, ante todo, intensamente humano (1)—. El primer regalo que nos traerá esta calma es la conformidad con nosotros mismos y la facultad de ver el mundo con pupila serena, no con ojos empañados por el llanto ó inyectados por la cólera. Luego nos acarreará, de añadidura, el hábito del trabajo, que es forzoso en todo gran artista que quiera ser creador. Por eso todos los grandes novelistas de los últimos tiempos han sido grandes trabajadores. Lo primero que enseñó el naturalismo, y acaso lo que menos se estima de él, es la afición al trabajo y al esfuerzo. Vino á ocurrir nuevamente lo que ocurría en tiempos de Horacio con los atletas del Circo, con los andarines que hoy renuevan sus proezas en las Sociedades gimnásticas...

Qui cupit optatam cursu contingere metam
multa tulit, fecitque puer, sudavit, et alsit,
abstinuit Venere et Bacco qui Pythia cantat.

Las dos primeras estrofas pudieran ser una semblanza de estos gimnastas y andarines de la novela que se llama-

---

(1) Los Goncourt extremaron este ascentismo *creador*, y se convirtieron en *exhombres;* traspasaron los límites que á todo hombre deben estar señalados, y violentaron su propia naturaleza. Nada más lejos de mi ánimo que aconsejar algo así.

ron Balzac y Zola, los cuales sufrieron mucho (*multa tulit*), se hicieron niños *(fecitque puer*), sudaron y se acongojaron (*sudavit et alsit*), como el que deseaba alcanzar la anhelada meta... Y la última estrofa pudiera haberla hecho expresamente el vate latino para describir á esos grandes trabajadores que se llamaron Edmundo y Julio Goncourt, abstemios venusina y báquicamente por realizar su obra.

***

El místico alemán Jacobo Boehm escribía en un curioso y raro libro -- *¡le rare est le bon*, oh Verlaine!—: «No hay ninguna cosa en la naturaleza que no exprese también al exterior su forma interior. Cada cosa tiene una boca para contar por sí misma... Y ese es el lenguaje de la naturaleza, por el cual cada cosa expresa su esencia, se cuenta y se revela á sí misma. Porque cada cosa lleva la semejanza de su madre, que le ha dado la esencia y la voluntad como carácter» (1). El novelista es el intérprete del lenguaje mudo de las cosas. (Entiéndase que hablo del novelista considerado como poeta épico.) Todas las cosas quieren hablar, y buscan un modo de expresión que á veces les falla; el novelista es quien nunca debe dejar frustrado este soliloquio de las cosas, que pugna por brotar al exterior. Para ello el novelista necesita compenetrarse de tal modo con la creación externa, sobre todo con la creación inorgánica y adormecida en el sopor brutal de la inconsciencia y en la embrutecedora modorra de la inercia, que pueda decir con Byron:

Y live not in myself, but Y become
Portion of that around me: and to me
High monutains are a feeling.

---

(1) *De signaturâ rerum*, cap. I, §§ 15, 16 y 17.

En ese sentido, y sólo en ese sentido, que Taine ignoró ó dejó olvidado por falta de profundidad, es como el ambiente influye en el hombre. No son las cosas las que gratuitamente obran sobre nosotros, somos nosotros los que reintegramos en nuestra absorbente individualidad todas las cosas.

El poeta lírico (y un poeta lírico hay en todo novelista) (1) debe clamar á todas horas como el gran poeta de poetas, Víctor Hugo:

Tout es grand: sombre ou vermeil,
tout feu qui brille est une âme.
L'étoile vaut le soleil;
l'étincelle vaut la flamme.

Mas esta fusión con la Naturaleza, esta reintegración en la individualidad propia de todos sus bellos aspectos, no ha de entenderse de modo tan directo que se llegue á extremos á que llegó un poeta de la nueva escuela de los más desenfadados y audaces en el cultivo del *versolibrismo*, tal como lo entienden ellos, como mezcla indiferente de asonantes y consonantes y entrelazamiento de distintos metros en una misma composición (cosas todas que á nosotros no

(1) Tanto es así, que á veces pienso si no nos debiera remorder la conciencia crítica de estar loando como divinos poetas á tantos versificadores más ó menos hábiles, dejando olvidados, en cambio, á los que han sentido palpitar dentro de sus entrañas—como mujeres en la preñez—todo el dolor y también toda la belleza del mundo, aunque no supieron cuajarla en poema interior, sino en ritmo sencillo y hasta, si se quiere, plebeyo de prosa tersa y limpia, pero sin galanura. Cuando se ve la vida en serio y se mira el mundo con ojos emocionados, casi se siente uno inducido á pensar con Stendhal que la poesía rimada es un arte pueril, un juego de niños, que nos hace regresar á civilizaciones primitivas. Exclúyense los casos en que la rima brota espontáneamente y la emoción sale ya de dentro cuajada en tal molde determinado de metro y rima.

podían cogernos tan de susto), con más el desdén hacia ciertos acentos obligados y el olvido de algunas cesuras tradicionales. Se trata del poeta Eduardo Ducoté, el cual en su poema *Le Songe de une nuit de doute* (*La Bonne Saidon*, III) ha llegado á imaginar unas incestuosas bodas con Mamá Naturaleza;—cosa que, á más de absolutamente desprovista de poder emotivo por lo disparatada é inverosímil que nos resulta la cohabitación con los minerales y vegetales, sería nefanda y repulsiva,—como dormirse en el regazo impuro de la que á uno le amamantó. Y dice el poeta, cantando *ese divino incesto*:

La terre était aujourd'hui
désirable comme une femme;
le printemps la gonflait de désirs
et elle frémissait, offerte et courtisane
Sa chair chaude fumait d'odorante sueur
et son haleine insinuante
en me frôlant d'une caresse
peu à peu me coulait dans le sang ses ardeurs.
Et je m'abandonnais à ce divin inceste
pâmé aux mille mains des plantes.

Aquí el poeta ha confundido lo que debía ser fusión con la Naturaleza con lo que efectivamente es: que el poeta, animado de ese ardor erótico, ha prestado sus sentimientos á la Naturaleza (1).

El novelista debe ser, por el contrario, eminentemente subjetivo, tendiendo á integrarlo todo en sí, á asimilarse todos los elementos en su personalidad absorbente. En vez de prestar á la Naturaleza sus sentimientos, debe apropiarse las sensaciones que circulan por las fuerzas natu-

---

(1) Stephane Mallarmé, padre de los nuevos poetas ultra-decadentes, tiene también una impresión semejante en su poema en prosa *L'Ecclessiastiques* aunque, si he de decir la verdad, allí se trata más bien de estudiar un acto de onanismo consumado.

rales. Su impersonalidad no es más que aparente; en el fondo es un subjetivo, un filósofo del *yo*, un *intuitivista* que sólo dentro de sí ve la única realidad positivamente existente. Debe creer, como los recientes y más radicales discípulos de Kant, que han llevado al último término las teorías de su maestro: que la verdád y la falsedad son sólo caracteres de lo real y no tienen nada que ver con los fenómenos físicos que pueden entrar en relación con él. Son cualidades que se adhieren á él «como el perfume á la rosa y el gusto á un manjar»; se las reconoce ó no se las reconoce; en todo caso, eso no supone más que intuición. No hay, por consiguiente, problema de lo verdadero y de lo falso. La creencia que se dirige á lo verdadero se llama ciencia; la creencia que se dirige á lo falso se llama error. Es psicológicamente la misma creencia; cae bien en un caso, mal en otro. Es una casualidad ó un atisbo... Roussell llama á eso *philosophical insight* (1).

Esa intuición filosófica debe convertirse en intuición estética al pasar á manos del artista. Y como intuitivo estético, debe prescindir de encajar sus sentimientos en las cosas reales, sino que debe *reingresar* las cosas reales dentro de sí. «Nuestros motivos son novelas psicológicas que construímos á medida que obramos. Jamás la pura lógica tapará la hendedura del buque racionalista», dice el ingenioso y perspicaz crítico filosófico-estético italiano Giuseppe Prezzolini, en *L'Arte di persuadere*. (Florencia, 1907.) En ayuda de la lógica viene la estética, que glosa el mundo externo de una manera libre y clara...

En la novela, pues, lo que satisfacemos es la necesidad espiritual, urgente de salir de nuestro propio yo, de olvidar por un momento nuestros propios dolores y mise-

---

(1) Hago un extracto de la obra del neo-kamtiano inglés Joachim titulada *The Nature of Truth*, donde expone su teoría del conocimiento. (Clarendon Press; Oxford, 1906.)

rias y de crearnos un mundo distinto del que en realidad poseemos. En suma: lo que buscamos en la novela es la posibilidad de vivir otras vidas, que no sean la nuestra propia, porque sólo así somos felices, según aquella observación admirable de Pascal: «Un artesano que soñase todas las noches que era rey, creo que sería tan dichoso como un rey que soñase todas las noches que era artesano».

Mas si en la novela el lector goza porque sale de la cárcel de su propio yo, el autor mismo se reconcentra cada vez más dentro de su yo. Luego, al exteriorizar el sueño que ha creado dentro de sí con elementos conglomerados del mundo externo, con detritus de realidad; al dar á luz su *realidad soñada*, ó mejor, su fragmento de realidad cristalizado en la honda gruta interna—como una madre da á luz al hijo de sus entrañas—, no debe aparecer, no debe dejarse ver en sus obras... Es como un director de escena que está entre bastidores, sin aparecer jamás ante el público, que se le reiría en las barbas si lo viese aparecer.

***

Hay, no obstante, novelistas objetivos puros, que se limitan á transcribir el mundo interior y lo poco que saben del mundo interno... de sus semejantes, sin ocuparse jamás de exponer sus motivos internos, sus quejas, sus desgarradores plañidos, sin permitirse jamás ser elegíacos. Pudiera decirse que estos novelistas tienen por base y por lema de sus trabajos artísticos la fidelidad y la honradez. Su novela es, en cierto modo una estadística—sin la aridez. Anotan todo y no hacen más que anotar; pero anotan en galano estilo. Uno de estos novelistas objetivos puros fué D. José María de Pereda. «Pereda procede—escribe la señora Pardo Bazán—como nuestros escritores clásicos, realistas, más sobrios y menos hondos que los na-

turalistas modernos; tiene un sentido estricto de la realidad objetiva, que ve—aclimatemos la frase—al través de un temperamento equilibrado. Yo me figuro á Pereda en el compromiso de describir un invernáculo ó el entierro de una niña: cuatro frases expresivas, razonables, correctas, enérgicas, ó sentidas sin exageración, que no nos llevan mucho más allá del círculo de nuestras ideas acostumbradas. La retórica de Pereda es la del sentido común, iluminado por la claridad del arte» (1). Pocos aciertos críticos registran nuestras letras tan considerables como esta de la señora Pardo Bazán. Es una de esas concepciones que asustan, por los amplios horizontes que abren, por los cielos azules que desgarran ante nosotros... Se me dirá que soy hiperbólico al hablar así. Si el ser hiperbólico consiste en tener aún, en estos tiempos de análisis bacteriológico aplicado hasta el arte, entusiasmo y fogosidad juvenil y palpitación intensa de amor y de vida, ¡bendito sea ese hiperbolismo!... Si me llaman excesivamente elogioso en mi crítica, porque aun no he perdido la virtud de la admiración, ¡oh virginidad, que nunca se recobra una vez marchita!, porque no tengo el espíritu acedo y gruñón y agresivo y simplista, como la mayoría de los jóvenes de mi generación; me congratulo de ser así. No pienso que se aniquile con un chiste á un gran maestro, ni creo que se socave una reputación con un dicterio. Detesto *tout cet ail de basse cuisine*, como decía Verlaine.

La percepción de la señora Pardo Bazán es una percepción admirable. Nuestros novelistas picarescos fueron sobrios y honrados; simples transcriptores del mundo real, tal como lo veían á su alrededor. No aderezaban su visión con pomposas elegías subjetivas ni con excesivas faramallas retóricas. Pereda es el digno sucesor de estos clásicos. Es «el novelista del sentido común».

---

(1) *Polémicas y estudios literarios*, pág. 12.

En todos tiempos se ha profetizado la muerte del Arte, cuando éste iba degenerando—ó creían que degene raba los que no le veían con complacencia seguir tal cual dirección. Y sin embargo, la belleza es inmortal; mueren las diversas escuelas literarias, pero el Arte, consustancial con la Belleza, permanece eternamente, como la verdad del Señor que canta el Salmo: *veritas autem Domini permanet in æternum.* En la época de mayores desvaríos románticos, cuando parecía que el Arte iba á perecer retorciéndose entre convulsiones de agonía, Goethe escribía en profético tono: «Los químicos nos hablan de tres grados de fermentación: el vino, después el vinagre, después la putrefacción. Los escritores franceses se han estancado, en el momento actual, en el tercer grado. Milagro será si los buenos vinos que poseen no se alteran también durante este desdichado período literario.» Y sin embargo, ni el Arte pereció entonces, ni todo lo que el romanticismo encarnaba fué destinado á morir. Algo del romanticismo siguió flotando siempre sobre los espíritus; y pasada la fiebre naturalista (que, por otra parte, tenía muchos matices de romántica), ese polvillo de oro ó de cieno, como se quiera, se ha densificado, y en los espíritus de hoy parece recrudecerse la enfermedad romántica.

Se comprende esto bien. El romanticismo fué el refugio de los aristócratas del pensamiento y de la fantasía; de los *vornehmen* del reino interior, que diría Nietzsche. Era una especie de lazareto para las personas distinguidas que no querían contaminarse con la plebe literaria. Desgraciadamente, á estos infatuados reyes del Arte se unieron muchas veces deformes morales, tullidos y apestados (¡oh, dolor!) que no tenían otro sitio mejor donde acogerse. Al advenimiento del naturalismo, esta aristocracia mental no tuvo ya razón de ser y cesó de existir. Todos convivieron popularmente en el banquete. El naturalismo fué en gran parte la *naturalidad*. Quizá este nombre hubiera

sido menos pedantesco y mejor recibido. Los naturalistas eran casi todos hombres sencillos y sin afectación (el «no te encumbres mucho, que toda afectación es mala», no hubiera podido decírselo Maese Pedro), que escribían novelas como hubieran podido redactar expedientes administrativos. No quiero yo decir con esto que los noveladores naturalistas hayan sido unos caballeros particulares que hubiesen podido dedicar igualmente sus actividades á la confección del censo municipal ó á la codificación, colaborando en el Alcubilla. No; el talento que da Dios no es una mercancía que se granjea á precio más ó menos subido. Sólo quiero indicar que, así como el romanticismo fué un refugio de los grandes espíritus—y á veces, por una natural ley de contraste, que rige en arte como en todo, de los fracasados, de los *ratés*—, el naturalismo era templo más abierto á la multitud, altar erigido en la plaza pública, sin *velarium* impenetrable ni misterioso, *Sancta Sanctorum* donde adustos hierofantes recitasen esotéricas preces. Así se comprende que á los talentos primates, que en toda escuela literaria dan la pauta y marcan el camino, se entremezclasen gentes vulgares sin más merecimientos que cierta constancia en el trabajo y algún instinto de observación, con la cual ya basta para hacer á lo menos medianas novelas naturalistas. De muchos de los naturalistas de segundo orden podría decirse, por tanto, como supremo elogio lo que se dijo de Voltaire: *il a plus que personne l'esprit que tout le monde a* (1).

Creo, pues, que son equivocados los juicios que sobre el naturalismo emite el gran maestro Menéndez y Pelayo

---

(1) Campoamor, que, á pesar de sus recelos hacia el naturalismo, por esa misma aristocracia espiritual de que antes hablaba, por cierta entonada presunción de literato muy por encima de la plebe que siempre arraigó en él (como en D. Juan Valera), no podía menos de sentirse naturalista en el fondo de su espíritu, en

en su Prólogo á las obras de Pereda, al exaltar su espontaneidad y proclamar que «lo que importa dejar consignado es que si Pereda no debe ser tenido por naturalista en el sentido francés de la palabra, quizá la principal razón de esto sea su propia *naturalidad* y el sano temple de su espíritu». «Porque lo cierto es que no conozco escritores menos naturales y más artificiosos que los que hoy pretenden copiar exclusiva y fielmente la naturaleza. Todo es en ello bizantinismo, todo artificios de decadencia y afeites de vieja, todo intemperancias coloristas y estremecimientos nerviosos en la frase. Si este estilo es natural, mucho debe de haber cambiado la naturaleza al pasar por los *boulevards* de París. A la vista salta que la naturaleza y la realidad no son, en el sistema de Zola y sus discípulos, más que un par de testaferros, tras de los cuales se oculta un romanticismo enfermizo, caduco y de mala ley, donde, por sibaritismo de estilo, se rehuye la expresión natural, que suele ser noble, y se persigue con pésima delectación y artificio visible la expresión más violenta y torcida, por imaginar los autores que tiene más calor. ¡Y cuánto suelen engañarse!» (1).

¡Falso de toda falsedad!—rugiría yo aquí, si el respeto al maestro de la estética moderna y aun de cierta alta crítica, siempre bien reputada entre nosotros, no me lo vedase—. Yo, que no defiendo el naturalismo sino con muchos distingos y paliativos, sostengo que en el naturalismo no hay de artificioso sino lo que hay de civili-

---

cuanto que predicaba la naturalidad ante todo. El fué quien dijo, con espontaneidad encantadora, que es

la gran Naturaleza una gran cosa;

doctrina que harían suya muchos naturalistas sinceros.

(1) *Obras completas de José María de Pereda;* tomo I, *Prólogo*, XXXV y XXXVI.—Madrid, 1887.

zado. Aun hay quien á estas alturas defiende la naturalidad pura, ó, como diría Nietzsche, atacando á Rousseau y al roussionanismo, la verdad artística *in impuris naturalibus*; como si ahora estuviésemos, como Adán y Eva, en el bello y florido Paraíso terrenal, ingenuos, desnudos, rudimentarios. ¡Voto á Barrabás, si no parece mentira que un crítico de la cultura enciclopédica y del gusto selecto de Menéndez y Pelayo abogue por la espontaneidad pristina, así en absoluto! ¡Bueno sería que volviésemos al *román paladino* de Berceo; que dijésemos las cosas con la ingenuidad con que se decían en el siglo XIII—ingenuidad que entonces resultaba encantadora y ahora nos resultaría afectada—, y que volviésemos á ponernos en pañales, literariamente hablando. La naturalidad *toute pure*—para decirlo mejor en francés—es una añagaza crítica más bien que una exigencia de los espíritus. La naturaleza no cambia al pasar por los bulevares de París, como cree el crítico de *La ciencia española;* es más bien el espíritu humano el que varía y se reforma con el andar de los tiempos. La naturalidad, pedida por *parti pris* y aceptada con sumisión, es más bien un recurso literario que un mandato imperativo de misteriosas potencias orgánicas. No; si no dadle al hijo de este siglo, criado en un ambiente refinado y cuidado como planta de estufa, bellotas de manjar cotidiano, bellotas buenas para engrosar pingües cerdos (que, con perdón, así se llaman), y veréisle medrado y orondo. Lo artificioso y lo antinatural es precisamente reclamar y exigir naturalidad á toda costa. Sólo los flacos de espíritu quieren nutrirse con manjares rudimentarios; y nadie pudiera creer que á espíritu tan recio y robusto como el de Menéndez y Pelayo se le ocurriera tan extraña idea. La naturalidad forzada y á destiempo es un tapujo de los que no saben apelar á otros medios para ser grandes. Es muy cómodo y muy bonito, por el bien parecer y por singularizarse, gritar, en medio de las más espantosas decaden-

cias: ¡Yo soy fuerte! Pero esto hay que demostrarlo; pedir á ciertas alturas de civilización un nivel de espontaneidad igual para todos, es un rebuscamiento y una afectación como otra cualquiera. Cuando se predica un *modo* literario—por oposición, generalmente, á una moda—, ya no se está dentro de la naturaleza: se está hundido de cogote en la civilización. La naturaleza es compleja hasta un extremo incalculable; y abraza en su múltiple seno lo mismo á Pereda que á Anatolio France, á Galdós y á Soris Karl Huysmann, á Palacio Valdés y á Verlaine, á Fernán Caballero y al vizconde Roberto de Montesquiou Fressenzac. No hay como ser natural para sentirse liberado de fórmula; y el que está esclavizado á la espontaneidad *in eternum*, *omnibus et unicuique*, está maniatado por una fórmula tan discutible como otra cualquiera. Los que son de suyo espontáneos no necesitan gritarlo por la plaza pública, como los que están sanos no van voceando por las calles que lo están. Al que siente impulsos de salir á la calle á decir que *está bien*, no le creáis: es que aun no está bien del todo, ó, por lo menos... que ha estado mal. En la literatura ocurre exactamente igual que en la vida.



«Novelista quiero decir, en el sentido profundo, elevado y amplio de la palabra, aun sin contraerla al significado severo y experimental que le atribuyen algunos ilustres maestros franceses, ni exigirle el remontado vuelo filosófico de ciertos ejemplares de las letras rusas. Pereda lo sentía así en su conciencia, tribunal secreto, como el de los Diez; pero, como el de los Diez, inflexible y terrorífico para el artista de raza. Tentábale y le cebaba con irritante atractivo la gran esfinge de la literatura contem-

poránea, la Novela, y quería acometer empeños mayores de los ya victoriosamente logrados» (1).

Esto fué Pereda. Si nunca se declaró naturalista, y aun renegó, por el buen ver, del mote que le aplicaron algunos críticos demasiado linces, *trop alertes*, que hubiera dicho Mr. Sainte-Beuve, es porque no necesitó de fórmulas ni de etiquetas para corroborar el triunfo de su personalidad. Y el naturalismo, ¿qué es sino un realismo con fórmula y con la etiqueta? O como si dijéramos: el naturalismo fué en Francia una tácita coalición de Monsieur Emile Zola y de Mr. Claude Bernard para imponer su criterio objetivo, positivista é impersonal en el Arte como en la Ciencia. ¡La Naturaleza en contubernio con la psicología experimental! Eso vino á ser el naturalismo francés, que luego se propagó, á modo de epidemia, por todos los ámbitos de Europa. Pereda no necesitó revestirse de la *librea naturalista*, porque no era un profesional. Sin ligamento con literatos de la corte, sin compromiso con periódicos y Revistas de Madrid — de ese Madrid del cual siempre él hablaba como de un país lejano, enigmático y hostil, preñado de peligros—; no teniendo trato más que, durante las temporadas veraniegas, con Marcelino Menéndez y Pelayo y Benito Pérez Galdós, con los cuales paseaba melancólicamente á la orilla del mar en las tardes doradas del estío — habiendo tardado en ingresar en la Academia Española, como miembro de número, muchos años, sólo por no venir á Madrid; – no reclamando jamás bombos ni artículos fogosos de esos «chicos de la Prensa», como los llamó despectivamente en *Pedro Sánchez* — vivió siempre en un aislamiento señorial. Fué siempre la viviente antítesis del literato profesional, que tanto execraba Schopenhauer (2).

(1) Pardo Bazán: *Polémicas y estudios literarios*, 60.

(2) El filósofo de Danzig escribe en su *Metafísica de lo bello y*

Como no tomaba parte en los clamores y disturbios que por entonces agitaban á la opinión literaria (y sólo hizo una excepción, el 17 de Febrero de 1891, para hablar en *El Imparcial* de *Las comezones de la señora Pardo Bazán*), nunca consintió que le clasificasen. El fué, acaso, nada más que realista, realista puro y neto. Adoraba la realidad sobre todas las cosas, y nunca la profanó manchándola; nunca sacó á relucir las lacerias que ocultaba; por eso no fué naturalista. «Entre los realistas está clasificado Pereda por la opinión; y si allá, en Portugal, hube de rehusar, restituyéndosela, al insigne santanderino, la honra que escritores más benévolos con mi persona que bien enterados de la marcha de nuestra literatura querían adjudicarme, al atribuirme la fundación de la moderna escuela realista en España á mí, menor que todos en edad, dignidad y gobierno; lo que es por acá nadie duda que el autor de las *Escenas montañesas* recogió hace tiempo el tesoro de tradiciones realistas que un día administraron con tanto fruto Mesonero Romanos, Flores, Larra, y algunas veces, entre col y col, Fernán Caballero.

---

estética, § 48: «Un hombre que intenta vivir del favor de las musas, quiero decir, de sus dotes poéticas, se me figura en cierto modo, una muchacha que vive de sus gracias físicas. Ambos profanan, por la despreciable ganancia, lo que debía ser el dón libre de su espíritu. Ambos suelen padecer de consunción, y acaban, en la mayoría de los casos, ignominiosamente. No degradéis, pues, vuestra musa al nivel de una prostituta, sino que el lema del poeta sea:

Ich finge wie des Vogel fingt
der in den zweigen wohnet.
Das Lied, das aus der Hehle bringt,
ist hohuder reichlich cohnet.»

Las palabras del autor de *La Voluntad en la Naturaleza* podrán ser amargas y duras para los profesionales, pero son exactas.

A verdad tan reconocida añado la observación siguiente, confirmada por la lectura de *Pedro Sánchez*: Si Pereda no es el escritor más realista de España, es, seguramente, el menos idealista» (1).

Sí, efectivamente; nada menos idealista y menos propenso á descabelladas fantasías románticas que el autor de *Peñas arriba*. Así se ve obligado á confesar el Sr. Menéndez Pelayo: «*Es cierto que Pereda no rehuye jamás la expresión valiente y pintoresca, por áspera y disonante que en un salón parezca, ni se asusta de la miseria material, ni teme penetrar en la taberna y palpar los andrajos y las llagas*; pero basta abrir cualquiera de sus libros para convencerse de que *corre por su alma una vena inagotable de pasión fresca*, espontánea y humana, y que sabe y siente como pocos todo género de delicadezas morales y literarias, y *que acierta á encontrar tesoros de poesía hasta en lo que parece más miserable y abyecto.* En ese artículo de *La Leva*, que nunca me cansaré de citar, porque desde Cervantes acá no se ha hecho ni remotamente un cuadro de costumbres por el estilo (igualado, pero no superado por el autor), *hay alcoholismo como en los libros más repugnantes de la escuela francesa*, hay palizas y riñas conyugales, hay inmundicia y harapos y un penetrante y subido olor á parrocha, y sin embargo, ¡qué melancolía y ternura la del final! ¡Cómo sienten y viven aquellos pobres marineros de la calle del Arrabal! ¿Qué héroe de salón ó de *boudoir* interesará nunca lo que el tío Tremontorio, lanzando en la escena del embarque aquel solemne *larga*? Si esto es realismo, bendito sea. Si realismo quiere decir guerra al convencionalismo, á la falsa retórica y al arte docente y sermoneador, y todo esto en nombre y

---

(1) Emilia Pardo Bazán: *Polémicas y estudios literarios*, páginas 11 y 12.

provecho de la verdad humana, bien venido sea. Así pintaba Velázquez» (1).

Todo lo que yo he subrayado por mi cuenta y riesgo para explanarlo ahora es bien instructivo. ¿Quiere decirme el Sr. Menéndez Pelayo qué diferencia hay entre el naturalismo zolesco, llamémosle así, y el naturalismo realista del novelador santanderino, en los términos en que un crítico lo define? Si es cierto que Pereda «no rehuye jamás la expresión valiente y pintoresca, por áspera y disonante que en un salón parezca, ni se asusta de la miseria material, ni teme penetrar en la taberna y palpar los andrajos y las llagas»: ¿en qué se distingue del novelista de *L'Assommoir*? En que «corre por su alma una vena inagotable de pasión fresca», respondería el Sr. Menéndez Pelayo. Mas esto es introducir la crítica en la vida privada, lo cual se llama en términos jurídicos allanamiento de morada, y en términos estéticos no sé cómo calificar. ¿Le constan al Sr. Menéndez y Pelayo las intenciones de Mr. Emilio Zola? (2). ¿No sabe el docto crítico que *de in-*

---

(1) *Prólogo citado*, XLV, XLVI y XLVII.

(2) No, no le constan; porque él mismo dice en otro pasaje de este *Prólogo* que le parece flaco y hasta malévolo este argumento de la crítica idealista, pues que los naturalistas no se proponen hacer arte sucio porque sí, ni su mira es el cebo de la obscenidad por la obscenidad con que se atrae al público indocto y bestial. Así lo creo yo y lo cree toda persona de recto sentir. En cuanto al ataque á la vida privada de los autores naturalistas, ya está desacreditada entre los mismos críticos del idealismo. En vano se descubrió á Emilio Zola su trapicheo con madame Rosereau, de humilde extracción, aldeana de los alrededores de Medan, de la cual tuvo el novelista francés dos hijos ilegítimos: Jacobo y Dionisia. Aparte de este desliz, no hubo jamás vicio ninguno de que acusarle, si no se cuenta por vicio cierta glotonería disculpable por lo pueril. Él mismo decía una vez con irónica tristeza: «Soy un ciudadano inofensivo, y nada más... ¡Ay de mí!... Ni siquiera tengo un viciejo.»

ternis non judicat Eclesia? Podría ser Emilio Zola más profundamente idealista en su constitución mental (y de hecho lo era, puesto que él mismo, sin empacho, se declaraba romántico) que D. José María de Pereda, y sin embargo, ser más naturalista en sus procedimientos. El naturalismo era en él, no precisamente una organización psíquica peculiar, un estado positivo de ánimo, sino una cuestión de fórmula, de técnica, casi diríamos de táctica. Y si llama realista y no naturalista á Pereda, Menéndez y Pelayo se funda en que «acierta encontrar tesoros de poesía hasta en lo que parece más miserable y abyecto»; pues no hacen otra cosa Zola y todos sus secuaces (ó díganse discípulos), sino sacar del cieno las perlas escondidas, recoger las margaritas perdidas en el arroyo, hacer revivir á Naná, la ramera; descubrir en las purulencias de las llagas el rayo de luz divina que caía sobre las hediondeces de Job!... Si en las novelas de Pereda hay «alcoholismo como en los libros más repugnantes de la escuela francesa», ¿en qué consiste lo que podríamos llamar *preponderancia repugnante* de las novelas francesas? A no ser en el simple hecho de que sean francesas—que para crítico tan españolista como el Sr. Menéndez y Pelayo debe de ser pecado grave. *Si eso es realismo*, dice resumiendo, *bendito sea.* Pues eso mismo digo yo: si eso es naturalismo, bendito sea.

El realismo naturalista ó naturalismo realista (porque los términos son ambiguos y aplicables á ambos casos), convenía muy bien á un temperamento absolutamente objetivo y frío como el de Pereda, porque el realismo propende á no desgastar la imaginación. Emilio Zola decía, hablando de Gustavo Doré, unas frases tan exactas como profundas, dignas de meditarse: «Lo real, hemos de confesarlo *(il faut le dire)*, se ha vengado á veces (1). No pue-

(1) Para comprender este párrafo, es forzoso leer el anterior,

de uno impunemente encerrarse por completo en sus fantasías; llega un día en que falta fuerza para representar así el papel de creador. Además de esto, cuando las obras son demasiado personales, se reproducen fatalmente; el ojo del visionario se inunda siempre de la misma visión, y el dibujante adopta determinadas formas, de las que no puede desembarazarse. La realidad es, por el contrario, madre bondadosa que nutre á sus hijos con alimentos siempre nuevos; les ofrece á cada hora aspectos distintos; se presenta á ellos profunda, infinita, llena de vitalidad que incesantemente renace.»

Esto que se dice del pintor ó dibujante se puede aplicar exactamente al novelista. La realidad ofrece siempre acopio de nuevos materiales, mientras que la fantasía es limón que pronto se exprime; mama, al principio, que ubérrima, cansada de dar jugo lácteo y nectárico, se distiende, al fin, y cuelga flácida y lastimosamente... Por eso los grandes objetivos son los que nunca se agotan. Los subjetivos, que se reducen eternamente á glosar el mundo interior, no pueden estar eternamente extrayendo tesoros de su cantera (1). Los objetivos, por el contrario, pasan

---

que estaba por no citar, porque atañe á la particularísima personalidad de Doré, y ahora estamos refiriéndonos al arte universal y eterno. Pero veo que es menester leerlo. Dice así el párrafo: «Doré desconoce, es indudable, esta vida de padecimientos, de vacilaciones que os hace amar, con profundísimo amor, la realidad viviente y desnuda. El triunfo le sorprendió cuando estudiaba, cuando otros buscan todavía con paciencia lo justo, lo verdadero. Su imaginación rica, su naturaleza pintoresca é ingeniosa, hanle parecido inagotables tesoros, en los cuales hallaría él siempre espectáculos y afectos nuevos, y se ha lanzado resueltamente en medio de la victoria; no tenía más base que sus ensueños, sacándolo todo de sí mismo; creando de nuevo, en el delirio y la fantasmagoría, á Dios, al cielo y á la tierra.»

(1) Lo subjetivo es muchas veces lo objetivo que nos asimilamos. Por eso algunos grandes elegíacos son objetivos disimulados;

fácilmente de un terreno á otro, y cuando se han cansado de contemplar un aspecto del mundo exterior, se extasían ante otro y se hacen dueños de un nuevo y mágico verjel cuando se han cansado de cultivar su huerto, «hermoso, bien regado, bien cultivado, aireado por aromáticas y salubres auras campestres», como dijo doña Emilia Pardo Bazán hablando del huerto de Pereda. Sin embargo, se da el caso, harto frecuente y harto lamentable, de que estos novelistas, cuando salen de su reducido circuito y de su coto cerrado, no se mueven ágilmente y al separarse de su círculo, no son capaces de crear nada nuevo. Sólo viven en aquel ambiente reducido que se han formado; no son como los anfibios, que viven en mar y tierra. Son más bien como las lapas (ó *llámparas*, que dicen en mi tierra), las cuales, en agarrándose á la peña, donde se incrustan, si las sacan de allí, les falta la respiración... Necesitan ambiente novelesco; y para ellos no hay más que *un* ambiente novelesco (1). Para Pereda era la Monta-

---

y el mismo Leconte de Lisle era, á la inversa, muchas veces un objetivo que celaba un elegíaco; aunque él detestaba á los elegíacos, porque son unos canallas, según él, quizá por lo mismo, querría disimular que lo era, como, por ejemplo, cuando cantaba:

Maya! Maya! Torrent des mobiles chimères!

Nos confirmará en esta idea de que lo subjetivo encarna muchas veces en conceptos objetivos, unas palabras de un reciente psicólogo é historiador alemán, Lange: «En la concepción corriente, observa Lange, las emociones son entidades, fuerzas, substancias, demonios que se apoderan del hombre y que determinan en él manifestaciones físicas y mentales: *la tristeza me asalta, la cólera me domina, el terror me invade.*» (*Las emociones.* Traducción francesa de G. Dumas; segunda edición, pág. 69.)

(1) Aludiendo á unas cartas del novelista norteamericano Roberto Stevenson, el paradojal Oscar Wilde, que siempre se gozó en sostener las opiniones contrarias á las de todo el mundo, y que chocasen con las creencias consagradas, tradicionales y rutinarias,

ña como para Blasco Ibáñez es la Huerta. Y cuando han salido de aquí, siempre han fracasado. Es inútil paliarlo; las obras inferiores de Pereda son *La Montálvez* y *Pedro Sánchez*, es decir, las que no tienen ambiente santanderino; como las obras más flojas de Blasco Ibáñez son *La horda*, *La catedral*, *El intruso*, *La bodega*, todas las que colocan el escenario fuera de su tierra natal.

***

Pereda nunca quiso afiliarse al naturalismo, porque, más que á sus creencias literarias, repugnaba á sus creencias religiosas. Se necesitó el noble arranque y la valentía de una doña Emilia Pardo Bazán para proclamarse á la vez ferviente naturalista y sincera ortodoxa. Sólo con la gallardía con que esta Clorinda, ¡armada de punta en blanco!, como ella misma se llama, salió á la defensa del vilipendiado naturalismo, pudo triunfar en España y justificarse aun á los ojos de las gentes más asustadizas y bobaliconas...

El mismo P. Conrado Muiños tuvo que acabar por ren-

---

no sólo del vulgo social, sino del vulgo literario, escribía á Roberto Ross: «... Veo que un ambiente novelesco es el peor ambiente posible para un escritor novelesco. En Gower Street, Stevenson hubiera podido escribir unos nuevos *Tres Mosqueteros*. En Samoa, escribió cartas al *Times*, sobre los alemanes. Veo también allí las huellas de un esfuerzo terrible por llevar una vida natural. Para cortar leña con ventaja para sí mismo y provecho para los demás, habría que ser incapaz de descubrir el procedimiento. En realidad, la vida natural es la vida inconsciente. Stevenson extendió solamente el dominio de lo artificial, divirtiéndose en trabajar. Si yo paso mi vida futura en leer á Baudelaire en un café, llevaré una vida más natural que si me pongo á cortar hayas ó á plantar cacao en una marisma. (Véase el *De Profundis*.)

dirse, si no al caudillo naturalista de Francia (1), por lo menos á su gentil delegada española (2). Ella se anticipaba á los recelos que pudiera tener el Padre agustino, diciéndole: «Volviendo á su artículo de usted, si no me ofusco respecto al propósito general que le anima, creo que todo él puede sintetizarse en esta idea: que fué notoria exageración mía el congratularme porque, al fin, se publicaba una novela católica, obra de un jesuíta, revisa-

---

(1) El naturalismo vino á ser algo absorbente á modo del imperialismo británico que tanto da hoy que hacer á amigos y enemigos, y que ha hecho surgir poetas como Rudyard Kipling,— el cual, ya en los últimos años del siglo XVIII, era bien conocido, y Edmundo Burke, el mayor orador inglés, lo definía así, en 1768: «Como desde lo alto del cielo vela por un gran número de asambleas legislativas de segundo orden, y las dirige y reprime sin aniquilarlas.» Esto que aquel genio enciclopédico (maravilloso orador y clarividente estético) dijo del Parlamento en su país, tal como entonces estaba organizado, se podía decir de la quinta de Medan, especie de Sacro Colegio, de donde salieron decretos pontificales, así como fulminativos anatemas.

(2) ¿Cómo no rendirse cuando ésta hacía sincera profesión de fe católica? Cosa que tanto extrañaba á Emilio Zola, hasta el punto de hacerle decir á Rodrigo Soriano, entonces redactor melifluo del almibarado y conservador periódico *La Época:* «Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante y, á la vez, naturalista; y me lo explico sólo por lo que oigo puramente formal, artístico y literario.» (Véase *La cuestión palpitante,* páginas 24 y 25, 4.ª edición; Madrid, 1891.) Esta observación impertinente se comprende si se considera que Zola era un sectario de la irreligión, y no comprendía que nadie pudiese ser católico y á la vez profesar ciertas opiniones literarias. A cuya disparatada opinión, la mejor respuesta sería la que da la misma señora Pardo Bazán al P. Muiños, que exponía una opinión inversa á la de Mr. Zola, vindicándose de la acusación de que sólo ensalzaba escritores liberales: «Antes de que cruce con usted la pluma, exige la justicia que le salude como á compañero en letras, conocido mío desde muy atrás, cuando leí por primera vez sus lindas narraciones y cuadros de costumbres. Y

da y expurgada por cuatro censores de la misma Orden, y, sin embargo, cruda, franca, realista, más osada tal vez que ninguna. Claro está que al conceder yo «la absoluta compatibilidad del más acendrado catolicismo apostólico romano y el pleno cultivo del arte», cometí á sabiendas la figura retórica que consiste en aparentar que sabemos algo que muy de antemano sabíamos. ¿Pude yo dudar que cabe ser á la vez *artista* y *católico*? Lo que no cabe, ó al menos no cupo hasta hoy, es conservar reputación de lo segundo sin sacrificar lo primero, y aun así...» (1).

---

ahora, sepa usted que al cortar las páginas del número de *La Ciudad de Dios*, en que un religioso me ataca por no cumplir como católica (pues ataque es al fin, aunque tan cubierto de flores), tenía sobre mi mesa, recién llegados, dos números de un periodiquillo, donde un quídam me atacaba también (poniendo en prensa el exiguo cerebro para destilar injurias), por defensora de los frailes, y cerca del periódico varias cartas del extranjero, donde se lamentaba que la *preocupación* frailera obscureciese la claridad de mi espíritu, en otras ocasiones tan brillante, etc. Pocos días después, mientras un ilustre amigo mío me acusaba, verbalmente y en letras de molde, de haber *inventado* al P. Coloma, otro examigo, persona ciertamente muy digna, se desencadenaba contra mí desde un pueblo de provincia, y en un diario de la corte, por el delito de no haber yo llamado al P. Coloma el único novelista, el santo y perfecto, no de España, sino del mundo. Y como el amor propio es nuestro gran bálsamo, se me ocurrió que debo de ser muy equitativa, muy imparcial, muy desapasionada... cuando no doy gusto á nadie .. Tercer cargo: que yo he ensalzado solamente á los escritores *liberales*. No sé de escritores liberales ó carlistas, Fray Conrado; de buenos y malos escritores, sí; usted, que tendrá mejor memoria que yo, recuérdeme, por Dios, qué santo fué aquel que, habiendo llegado á una ciudad, y deseoso de hacerse ropa, preguntó por el mejor sastre, y fuéle respondido que en aquella misma calle vivía uno muy cristiano y hombre de bien, á lo cual el Santo replicó: «No pregunto por un sastre cristiano y hombre de bien, sino por un buen sastre.»

(1) *Polémicas y estudios literarios*, pág. 154.

Conste, sin embargo, que la misma señora Pardo Bazán no se atrevió en los comienzos de su carrera literaria, cuando aun tanteaba el terreno, á declararse francamente naturalista, ni en la teoría ni en la práctica. Sospechaba quizás el barullo que se armaría cuando se supiera que una señora joven, perteneciente á la alta aristocracia, brillando en los salones, de linajuda familia, de acendrada fe católica recibida y guardada como legado ancestral, ¡se atrevía á emular las *porquerías* de Mr. Zola y compadres, como los críticos idealistas llamaban entonces á esas obras de arte! Y así en el prólogo á su segunda novela, *Viaje de novios* (1), se cree en el deber de explicar cómo entendía el naturalismo; un naturalismo muy atenuado y con paliativos y de legítima cepa española, especie de reproducción de la novela picaresca. Acabada de educar *literariamente* la autora, como quien dice; encogida por el respeto á la tradición secular de buen gusto y refinamiento de la sociedad á que pertenecía; contenida por las creencias religiosas de que hacía gala con pública osadía, si así puede hablarse, en una sociedad indiferente y frívola, no se atrevió todavía á declararse naturalista de sopetón y sin ambages, y por eso buscó un modo tortuoso y ambiguo de serlo...

---

(1) Precisamente la que suscitó las vías escandalizadas de un Mr. Desconocid, seudónimo de un españolismo neto que acaso ocultaba á un paisano nuestro; pues muy versado hay que ser en nuestras cosas y muy conocedor de nuestro lenguaje, para saber truncar con acierto ese adjetivo, á la manera que hizo Cervantes con las célebres estrofas de *Urganda la Desconocida*, que anteceden á su obra maestra:

«Si he de llegarte á los bue-
libro, fueres con letu-
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-...»

El cual *Mr Desconocid,* en la *Revue britannique* (8 de Agosto

A lo cual contestaba Leopoldo Alas: «No me parece exacto el concepto que de la nueva escuela ha formado, por más que lo considero mucho menos defectuoso que el que suelen tener otros literatos de España, que han tratado y siguen tratando esta cuestión con una ligereza y con una falta de datos que darían risa si no dieran vergüenza. La señora Pardo Bazán, discreta siempre, ha visto mejor que los más; pero no ha querido verlo todo. El naturalismo francés es precisamente el verdadero, el legítimo, el que tiene la clave, el que da la normal; el naturalismo español á que ella se acoge, apenas acaba de nacer y su existencia es todavía tan precaria, que los más niegan aun que viva. Zola no es ese autor taciturno, hipocondríaco, que la ilustre gallega se figura; no es un Heráclito; es un espejo terso, límpido, de la realidad, y en sus novelas no todo es triste, aunque sí lo más; pero lo mismo sucede en el mundo. Los motivos de reir que la novelista española echa de menos en Zola, existen en todos sus libros. En *L'Assommoir*, por ejemplo, es sublimemente cómico todo lo que se refiere á la boda de Gervasia y Coupau, sobre todo la visita al Museo, cuadro que acreditaría de autor cómico á cualquiera. Cien ejemplos, sin quitar uno, podría citar como éste si fuera lugar oportuno. No; el naturalismo francés es algo más y mejor que las escenas poco honestas de algunos libros de Zola; y la señora Pardo Bazán, que acaso hace bien en no leer todo lo que escribe el naturalismo

---

de 1882), sin venir muy á cuento—puesto que en su artículo hablaba de las obras de Valera—, hace un paréntesis de sopetón, y exclama muy indignado: «*J'apprends qu'une femme dans un* VOYAGE DE FIANCÉS (Viaje de novios), *essaye d'acclimater en Espagne le roman naturaliste*...» Y luego comienza á disertar en términos tales sobre el tema: en qué consiste el naturalismo literario, que doña Emilia Pardo Bazán no se atreve á reproducirlos, por parecerle «cosas nada ideales». (*La cuestión palpitante*, I, 49.)

francés, no hace tan bien, á mi juicio, en censurar así, en montón, ese naturalismo, causa que tiene mejor defensa de lo que á muchos parece, siempre y cuando que se tome en serio su estudio y no se hable de oídas. Y la novela *Un viaje de novios*, ¿es naturalista? El autor dice que sí, que lo es á la española. Algo tiene, en efecto, de lo que la novela naturalista necesita; pero fáltanle muchas de las condiciones principales» (1).

Pereda, más cobarde y tímido literariamente que la gentil señora cuyos artículos, aún benévolos, le arañaban la quebradiza epidermis y le resquemaban el cutis de nervioso, nunca se atrevió á declararse paladinamente naturalista. Es más: él no quiso exponer su modo de concebir el arte; era un artista á la antigua usanza, que no había adoptado la nueva manía de «escribir cada autor su poética», como decía su crítico, Menéndez y Pelayo, que se encargaba por él de explicarle su arte. La fuerza ejecutiva no se transforma fácilmente en fuerza legislativa, como diría Juan Pablo Richter, en artistas del temple de Pereda; ellos son, al modo antiguo, absolutamente inconscientes de lo que hacen, ó por lo menos, simulaban inconsciencia. Por eso para escudriñarles las intenciones tenemos que acudir á sus críticos, si los tuvo anteriormente á nosotros. El crítico de Pereda se llama Menéndez y Pelayo;— y con eso está dicho todo en su elogio... Oigamos, pues, á su crítico: «A decir verdad, el calificativo de *naturalistas*—dice Menéndez y Pelayo (2)—, aplicado á la mayor parte de estos escritores (después de haber nombrado á Goncourt, Zola y Flaubert), no tiene explicación plausible, sobre todo si se los estudia en el conjunto de sus obras.

---

(1) *La literatura en 1881*, páginas 184 y 185.

(2) *Prólogo á las obras de Pereda*, XV. (*Obras completas*, t. I.)

Por otra parte, muchos de ellos, aun aplicando los procedimientos naturalistas, eran casi idealistas en teoría, apareciendo sus principios y aficiones estéticas en abierta contradicción con sus obras. Puede llamarse novela naturalista á *Madame Bovary*, pero no cabe duda de que Flaubert vivió y murió romántico impenitente, y nadie negará por de contado que *La tentación de San Antonio (Las tentaciones* sería más exacto, Sr. Menéndez y Pelayo) es obra de un desentrenado idealismo, y que *Salambó* pinta un mundo tan convencional y tan falso como el de cualquiera otra de las novelas con pretensión de históricas. De la misma manera, sin negar que *Germinia Lacerteux* caiga bajo la jurisdicción de la escuela realista, puede dudarse y aun negarse que la supersticiosa y enfermiza adoración que los Goncourt profesan al color (la cual idolatría, ya por sí sola, constituye un verdadero elemento idealista), encaje plenamente en la ortodoxia de los principios sostenidos con tanto aparato por Zola en sus libros de crítica.

En cuanto á Daudet, los mismos naturalistas no le cuentan entre los suyos sino con muchas atenuaciones y distingos, teniéndole más bien por un aliado útil que por un partidario fervoroso. Y realmente, en los libros de Daudet no faltan figuras de convención, ni deja de respirarse cierta atmósfera poética que los intransigentes de la escuela condenan con los nombres de *romanticismo* y *lirismo*. De todo lo cual resulta que el único naturalista acérrimo y consecuente es Emilio Zola, puesto que sus discípulos apenas merecen nombrarse.» Si Menéndez Pelayo se enterase tan bien de las cosas francesas como se entera de las cosas españolas (en lo cual hace bien, por supuesto; pero ahora no vamos á eso... vamos á lo otro), sabría que Zola tampoco era *naturalista* acérrimo y consecuente consigo mismo, puesto que confesaba que era romántico en el fondo, aunque rabiaba de serlo (*et j'en enrage*) y que

el romanticismo era á la vez *son idole et sa bête noire...* Y son sus discípulos precisamente los que más le han completado, sin rectificar nunca, como él hizo con sus propias doctrinas. Especialmente Guy de Maupassant fué rígidamente naturalista. Fué impersonal absolutamente, experimental y documentado como su historiador; y para colmar el tipo ideal, amigo de remover las letrinas... Nadie como él cumplió al pie de la letra los preceptos de la escuela; y fué un discípulo que superó á su maestro, como debe ser todo buen discípulo...

«Todo *naturalista* es *realista* si se mantiene fiel á los preceptos de su escuela, pero no todo *realista* es naturalista. Y así, v. gr., tratando de Pereda, todos dirán unánimes que es realista, pero muchos negarán, y yo con ellos, que deba contársele entre los naturalistas, por más que algunos de sus procedimientos de trabajo se asemejen á los que emplea y preconiza la nueva escuela» (1). Esta es la conclusión de Menéndez y Pelayo, que no puede ser más exacta y justa, sin desenfadadas irritaciones contra la escuela, sin odios falsos y retóricos porque no se concibe que nadie sienta un odio sincero, sino sólo convencional, á cosa tan elevada y de alcance universal, sin personalismos, como las diversas sectas literarias.



La decena de 1880 á 1890—claro que la demarcación de estos límites temporales es de un valor y de una exactitud muy relativos, pues se puede alargar y encoger á discreción este período—marca para la historia de nuestra novela un ciclo glorioso, y vienen á ser para la literatura española (en lo concerniente al género novelesco) lo

(1) Menéndez y Pelayo: *Prólogo á las obras completas de Pereda*, vol. I, XVII; Madrid, 1884.

que fué para Inglaterra el feliz año de 1759, año transcurrido entre extraordinarios triunfos, y en cuyo transcurso solía repetir el ingenioso Horacio Walpole, una especie de Benavente en lo ameno y picante de sus *causeries*, pero sin su genio de dramaturgo y de comediógrafo: «Estamos obligados á preguntar cada mañana qué nueva victoria hay.» En esta época produjo sus mejores obras Pereda. Pocos años antes se hablaba de la novela como de un género nuevo, aún no aclimatado, rudimentario, incipiente...

En el año 1878, el erudito Sánchez Moguel puso á discusión en el Ateneo el vasto tema de *la novela*. D. Luis Vidart le apoyó y amplió la idea suscitando estas tres cuestiones que encarnaba el problema: *¿A qué género literario pertenece la novela? ¿Por qué ha adquirido tan extraordinario desarrollo en nuestra época? ¿Hasta dónde alcanza y hasta qué punto es provechosa su influencia?* Así se esbozaba por entonces, tímidamente, el tema que más tarde había de apasionar tanto á los espíritus literarios y que había de hacer germinar fecundos semilleros críticos en cerebros bien acondicionados...

Un año más tarde, una princesa dilettante, más entusiasta de las Bellas Letras que cultivadora afortunada, podía señalar con *amore* el auge que por entonces empezó á tomar en España el género novelesco. «La novela—escribía Mme. Ratazzi, la gran amiga de Castelar, en su obra de vulgarización *L'Espagne Moderne* (III, 42) (1)—, abandonada hace algún tiempo, florece de nuevo. Ha habido en este género, como en todos países, exceso de producción: una multitud de autores lo ha adoptado como un medio de ganarse la vida *(comme une sorte de gagne-pain)*, y lo que han dado al público es demasiado precipi-

(1) París: Dentu, Editeur, 1879.

tado para ser bueno. No hablaríamos de ello si, al lado de esa fecundidad inagotable de la medianía, no hubiese que señalar escritores que han sabido merecer la estima y el respeto de sus lectores. Naturalmente, los mejores no son los más fecundos, y apenas se pueden citar, en el cúmulo de novelas históricas ó puramente de imaginación, algunas obras selectas, dignas del nombre de novelas.»

Más ¡cuán cierto es aquello de Epicteto: «conmueven á los hombres, no las cosas, sino las opiniones sobre las cosas»! (Ταρασσει τους ανθρωπους ου τα πραγματα, αλλά τα περι των πραγματων δογματα: *commovent homines non res, sed de rebus opiniones.*) Al poco tiempo, el tan rebajado y deprimido género novelesco estaba en alza y el mercado de novelas se cotizaba á precios subidísimos, hablando mercantilmente; como hombre comercial y editorial, como hombre literario, la novela era lo que más ávidamente reclamaba el gusto público. Un inteligente y casi desconocido entre nosotros (á pesar de su mérito) crítico americano, escribía siete años más tarde: «El género que más vigorosamente florece ahora en España es la novela», decía en 1886 el crítico argentino Calixto Oyuela (1). Y en efecto: estos eran los años fecundos en que D. Juan Valera aun escribía, Palacio Valdés se afirmaba en su reputación, Pereda acababa de escribir sus mejores cosas; Alarcón, aunque ya se callaba, había hecho su obra; doña Emilia Pardo Bazán se preparaba á nuevas lides, *Clarín* había publicado ya *La Regenta* y Pérez Galdós era universalmente conocido. En el año de 1884 la *Bibliothèque Universelle et Revue Suisse* hablaba de su obra en laudatorios términos, asegurando que, á pesar de haber leído á muchos autores, el autor de *Doña Perfecta* era original.

---

(1) *Apuntes de literatura castellana, siglos XVIII y XIX;* Buenos Aires, 1886.

El credo estético que mejor convendría á Pereda es este (entre realista é idealista, ecléctico sin ser bastardo), que proclama nuestro gran estético Sánchez de Castro: «El realismo, en su recto sentido filosófico, es tan imposible y absurdo, como arbitrario el idealismo. Ni el tiempo, ni el espacio, ni los elementos de que se vale, permiten al Arte copiar la realidad tal cual es. La idea de que el realismo estriba en pintar las cosas *á lo vivo*, recogiendo para el Arte con preferencia lo trivial, lo bajo, lo grosero, puede servir de dato á los que dicen que el Arte tiene por objeto la belleza; pero ese *realismo* no merece ni mencionarse, pues no sólo es causa de un *arte escarabajo* indigno del sér racional, sino que presupone que el Arte es servil, el más servil de todos los actos humanos, consistiendo su fin en imitar *servilmente* la vida real. Dando al *realismo* y al *idealismo* la significación corriente más admisible, esto es, entendiendo por *realismo* la exacta *imitación* de la verdad, y por *idealismo* la genial *creación* de lo fantástico, también esta cuestión es insoluble, partiendo de que el Arte tiene por esencia la belleza. Porque dirán los realistas: «lo real es lo más bello, porque la belleza es propiedad de todo sér, y lo real *es;* lo real existe, y la existencia es tan bella como horrible la no existencia». Los enemigos del realismo ó naturalismo contestarán con declamaciones, partiendo de los errores panteísticos de los alemanes y de Platón y fundándose en sentimientos más ó menos universales; pero ni unos ni otros formularán un raciocinio sencillo que demuestre su tesis. Reconociendo todos que el Arte tiene por objeto la belleza, ni aun esa discusión se explica; porque ¿no es, ó no puede ser bello, lo real? Pues ¡viva el realismo!—¿No es, no puede ser bello lo ideal?... Pues ¡viva también el idealismo, y en paz todos!—Podrá discutirse si es más bello lo real ó lo ideal; pero el más ó el menos no muda la especie, y con tal que haya belleza ya tendremos Arte. La fórmula empleada

por la buena doctrina en este punto acierta, es verdad, cuando dice que el Arte debe armonizar lo real con lo ideal; pero esta sentencia verdadera es la de los amigables componedores, sin derecho, sin ley escrita en el Código de la estética de la belleza como razón del Arte. Decimos lo mismo que ha poco: si el objeto del Arte es la belleza y lo real es bello, ¿qué falta hace lo ideal? Y si es bello lo ideal, ¿por qué necesita de lo real? Si una flor, si una escena, si una mujer real son bellas, bellísimas, ¿no basta eso para la belleza en el Arte que en ellas se inspire? ¡Ah, por lo visto no basta! Hace falta armonizarlas con lo *ideal*; pero es indudable que esta tal armonía no se funda en la belleza, que ya *realmente* existe; se funda en otra cosa: se funda en la esencia del Arte; y entonces, ¿qué es el Arte? Nótese de paso que armonizar lo real y lo ideal vale tanto como decir que el Arte ha de *dar* á la realidad, tal cual ésta es (lo real), algo que ella no tenga (lo ideal), pero de modo que la realidad no quede desnaturalizada. Esta es, en puridad, la idea de la gracia; bien no debido, bien ó cosa conveniente no propia del sujeto ú objeto que la recibe, y que, ante todo, no debe desnaturalizarlo. Resulta, aun dentro de la teoría común, que no hay más remedio que apelar á la gracia y no á la belleza. ¡Ah!, la gracia es tan buena, tan humilde, que ella, secreto del Arte, ella, que hace agradables hasta los *monstruos odiosos*, se esconde á las miradas de todos» (1).

Schopenhauer es quizás quien mejor ha comprendido la esencia y procedimientos de la novela, género mixto de poesía épica y de historia, según él, aunque nunca pareciese hacer referencia especial á la novela moderna. Después de hablar de la poesía lírica, escribe el filósofo ale-

---

(1) *La Gracia, Apuntes para una filosofía del Arte;* Sevilla, 1903. (Parte segunda, cap. V, § III, páginas 208, 209 y 210.)

mán: «Los otros géneros de poesía, siendo más objetivos (se trata de la *novela*, de la epopeya y del drama), tienen que cumplir dos condiciones para conseguir su objeto, es decir, para expresar la Idea de la humanidad; por una parte, concebir de una manera completa y precisa los caracteres significativos; por otra, inventar situaciones significativas, propias para sacar á luz esos caracteres. Le ocurre lo mismo que al químico: éste no solamente tiene que representar de una manera neta y verdadera los cuerpos simples y sus principales compuestos; es menester también que haga sensibles las propiedades, poniendo esos cuerpos en contacto con los convenientes reactivos; así el poeta debe, no solamente presentarnos caracteres significativos con una exactitud y una verdad que representen á la naturaleza, sino que también, si quiere hacérnoslos comprender por completo, debe ponerlos en situaciones en que puedan alcanzar su pleno desarrollo y mostrarse bajo su forma más perfecta ó más característica; eso es lo que se llama *las situaciones significativas ó críticas*. En la vida y en la historia, regidas por el azar, esas situaciones raras no se producen con frecuencia, y, además, su aislamiento hace que se confundan y se pierdan en medio de la masa de los acontecimientos ordinarios. Así la novela, la epopeya, el drama, deben distinguirse de la realidad, no menos por la importancia de las situaciones que por el desempeño y la creación de los caracteres; notemos, sin embargo, que las situaciones y los caracteres no pueden conmovernos si no son de una verdad absoluta; la falta de unidad en los caracteres, las contradicciones y el desacuerdo con la naturaleza, la imposibilidad ó, lo que es equivalente, la inverosimilitud de las situaciones, aun en el detalle, son tan chocantes y repulsivos en poesía como un dibujo mal ejecutado, una perspectiva irregular ó una luz mal distribuída en pintura. Exigimos al arte, en uno y otro caso, que sea el espejo fiel de la vida, de la humani-

dad y de la realidad; pero debe darles más claridad por la pintura de los caracteres, y más relieve por la disposición de las situaciones» (1).

*
* *

Pudiera decirse que el realismo de Pereda es un realismo fragmentario. Ve toda la realidad, pero no la reproduce toda. Separa ciertas partes que á él le parecen dañadas, como un cirujano que va á practicar una operación. Ve el mundo claro y desnudo, pero no quiere reproducirlo en toda su ofensiva claridad y desnudez. En esto se distingue de los naturalistas franceses, que no retroceden ante nada. Pereda no fué naturalista, por timidez literaria, procedente de su cortedad religiosa. Creyó que no se podía ser católico ortodoxo y reproducir en obras del Arte todas las fealdades visibles del mundo fenomenal. Olvidó que Juan Ruiz, el galano y festivo Arcipreste, no tenía inconveniente en anteponer á su libidinoso *Libro de Cantares* esta súplica:

Sennor, tú que sacaste al Profeta del lago,
de poder de gentiles sacaste á Santiago,
á Santa Marina libraste del vientre del drago,
libra á mí, Dios mío, de esta prisión do yago (2);

y en invocar el santo nombre de Dios, como si fuese á comenzar los Divinos Oficios con la antífona *Domine, labia mea aperies; Domine, ad adjurandum me festina...*; diciendo con toda ingenuidad de corazón:

Dios Padre, Dios Fijo, Dios Espíritu Santo,
el que nació de la Virgen, esfuerzo nos dé tanto,
que siempre los loemos en prosa et en canto,
sea de nuestras almas cobertura et manto.

---

(1) *Der Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, lib. III, § 51.
(2) *Libro de Cantares; Oración* preliminar.

Todo esto sin perjuicio de exponer unos versos más adelante sus ideas filosófico-eudemonológicas (aunque él no las llame así), de un subido color catoniano-epicúreo (1):

> Palabras son de sabio e dixolo Caton
> que homen a sus coidados, que tiene en corason,
> entreponga placeres e alegre la razon,
> que la mucha tristeza mucho cuidado pon.

Y aun hablaba más claro sobre su propósito alegre, cuando decía:

> que pueda fazer un libro de buen amor
> que los cuerpos alegre e las almas preste...

¿Creéis que esto le impedía cumplir observantemente sus deberes religiosos, como eclesiástico? ¿Y pensáis que no defendería el dogma en toda su integridad y pureza? ¡Ah!, con todos los arrestos de su alma; estad seguros de ello, porque para él eran terrenos perfectamente deslindados y separados el terreno de la moral y el del dogma. La moral era el *bon vivir*, el epicureísmo dulcificado; así la entendía él; pero el dogma era una armadura rígida, que nada podía quebrantar. En la moral se consentían atenuaciones, paliativos, lo que más tarde había de llamar nuestro Escobar, con gran escándalo de Pascal, *le chemin de velours*, subterfugios, caminos llanos para hacer menos fatigosas las cuestas; pero la fe no admite medias tintas ni burletes invisibles: hay que creer ó no creer. Este, que era el sentir de Juan Ruiz, sin duda alguna, es el sentir de muchos clérigos alegres de hoy día, que piensan y se comportan como él... La fe no tiene nada que ver con las costumbres. Así proclaman á todas horas; y hay que creerles mientras no demuestren lo contrario.

---

(1) *Libro de Cantares*, 34.

Porque, como decía Madame de Sevigné en sus *Cartas*, «*comme on ne connaît d'abord les hommes que par les paroles, il faut les croire jusqu'à ce que les actions les détruisent; on trouve quelquefois que les gens ne le sont point; on est alors fort honteux de s'être trompé; il suffit qu'on soit toujours reçu à se haïr quand on y est autorisé.*» Por lo tanto, hasta que estos clérigos retozones y alegres, como Juan Ruiz, no se nos declaren herejes, y sean unos Luteros, tanto por la protesta contra el dogma como por la relajación de costumbres, y mientras ellos cumplan bien con Dios, como dicen, y digan su misita y recen sus horas, no tenemos por qué sospecharles de heterodoxia ni aun clandestina, ya que *coram populo* se guardarían muy bien de manifestarla.

Algo análogo ocurre con doña María de Zayas. A pesar de la inmoralidad que destilan sus novelas, en que se remoza el viejo tema del adulterio con todas las agravantes del caso (1); el R. P. M. Fr. Josef de Valdivieso no veía obstáculo ninguno en anteponerles su censura favorable y aun cariñosa (aun cuando parezcan antitéticos el sustantivo y los adjetivos adjuntos); hecho que hacía sonreir, con su fina ironía de guante blanco, á D. Juan Valera, que gustaba de repetirlo.

¿Cómo se explica esto? Muy bien: por la simplicidad de las civilizaciones primitivas. Nuestra civilización actual es más compleja. La característico de lo primitivo (pueblos, hombres, religiones, etc.) es la simplicidad, según

---

(1) Bastará recordar la novelita, cuyo nombre no tengo ahora en la memoria, en que se cuenta el casamiento de la lúbrica jamona doña Isidora con un vejete; esta señora mantenía ya de soltera á un galán almibarado y fino, D. Agustín, un Mr. Alphonse, como le hubiera dicho Dumas hijo, que se resignaba á apagar el lúbrico ardor de la vieja, rellena de afeites y postizos, por tener casa y mesa asegurada é ir bien vestido.

casi todos los historiadores de las civilizaciones antiguas. Yo creo que es una complejidad disfrazada de sencillez. Renan viene en contra de mi tesis cuando dice en *L'avenir de la science:* «El hombre primitivo no divide; ve las cosas en su estado natural, es decir, orgánico y viviente.» De este horror al análisis creo yo que nace la inmensa complejidad de las organizaciones primitivas: aquellas leyes que se fundían en mitologías, aquellas filosofías forradas de credos religiosos. Yo creo que esta es precisamente la soberana característica del mundo primitivo, la realización de lo complejo en la simplicidad más absoluta. Sin embargo, tenga yo ó no razón, la simplicidad (disfrazada ó no de complejidad ó encubriéndola) era el resorte de las civilizaciones antiguas. Por eso los artistas podían, sin fingir, y con ingenuidad indiscutible, invocar el nombre de Dios en sus cantos y luego poner en solfa á las busconas y *trotaconventos*...

En el estado actual de cosas, esta duplicidad de aspecto literario y social no podría manifestarse. Se llamaría doblez y se impediría que se *pudiese sostener la farsa.* Por eso Pereda no pudo «hacer el naturalista», porque temía el riesgo de pasar por no-católico. El ejemplo de doña Emilia Pardo Bazán no le envalentonó, porque su ortodoxia era de un tinte dudoso á los ojos de los fieros neo-católicos, profesionales del periodismo.

Pereda no puede ser llamado, pues, con justo título más que realista. Sin embargo, en algunas de sus obras *(El buey suelto...*, *Pedro Sánchez* y *La Montálvez*, especialmente) entonó su realismo de tal modo que casi le asimiló al naturalismo. Parece que cuando iba hacia Madrid con la mente, para colocar allí el escenario de sus obras, algo de la corrupción cortesana (que él se imaginó más considerable de lo que en realidad era) se le pegaba. Y así en todas las obras donde más naturalista se muestra y más alarde hace de franqueza descriptiva, están encua-

dradas en Madrid, la ciudad que saludaba Alfredo de Musset con estas galanas y encantadoras estrofas, tan típicas, tan nuestras (1):

Madrid, princesse des Espagnes,
il court par tes mille campagnes
bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.
La blanche ville aux serenades
il passe par tes promenades
bien des petits pieds tous les soirs.

En Santander se sentía más puro, más recatado; cuando venía hacia Madrid pensaba que, á mayor desenfado de costumbres, correspondía mayor desenfado en la descripción. Allí, en Santander, él se sentía más seguro; allí escrutaba el corazón de la ciudad, la ciudad de la cual se sentía hermano y congénere, como Rodembach se sentía cofraternizar con Brujas, á la que cantaba en estos bellos versos, que Pereda pudiera aplicarse:

O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,
ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux,
nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux,
tendant comme des seins leurs voiles au soleil,
comme des seins gonflés par l'amour de la mer.
Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort
et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer,
les vaisseux qui jadis y miraient leurs flancs d'or;
plus de bruits, de reflets.........................
Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
toi, ville! toi, ma sœur douloureuse qui n'as
que du silence et le regret des anciens mâts,
mais dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort...
....
Or c'est pour être ainsi souples à son vouloir
que le ciel lointain, l'une et l'autre nous colore
et decalque dans nous ses jardins de douceur,
ô toi, mon Ame, et toi, Ville Morte, ma sœur (2).

---

(1) *Premières poésies; A Madrid.*

(2) Esto que el poeta francés decía de Brujas en su tiempo,

También parece que debió inducir algo á Pereda hacia el naturalismo (siempre relativo y sólo manifestado en algunas de sus obras, como ya he notado) el trato de don Benito Pérez Galdós. ¡Quién sabe cuántas veces el amistoso coloquio con alguna persona hace desviar nuestro concepto del arte en una dirección que hasta entonces nunca

---

hace unos doce años, ya no lo podría decir hoy, cuando sus ediles, con alma europea é instintos de hombres del siglo XX, han utilizado sus canales de agua muerta y virginal para fecundizarla con la viril potencia de la máquina moderna. Hoy se trata de construir en Brujas un hermoso puerto. Los versos de Rodembach ya no tendrán sentido para sus paisanos dentro de diez años, y serán flores mustias que se avejentarán entre la mole de libros mercantiles y de contabilidad. Una vez más la utilidad ha vencido á la poesía, y la leyenda ha dado quiebra, predominando la realidad, triunfadora y dinámica, sobre la estática y *extática* quietud. La reforma municipal, ¿quién duda que debe ser loada? Como incremento de la prosperidad, como propulsión del comercio, de la industria, el proyecto del puerto de Brujas es un proyecto genial, que merece todos mis plácemes, y no he de regateárselos; por eso hay que rendir eterno agradecimiento al ingeniero que lo haya trazado. No seré yo quien me indisponga, por escrúpulos elegíacos, con los hombres del tiralíneas y del pantómetro. Los elogio con toda mi alma cuando realizan una empresa en mi Patria, máxime cuando no soy de los intransigentes del lirismo y creo que hay belleza hasta en la geometría y mucha cantidad de arte en las grandes construcciones de la industria moderna. Pero un rayo de luz no es útil, y, sin embargo, como pensaba Bacon, nos proporciona una inmensa emoción de belleza. Así, pues, como poeta elegíaco, me veo precisado á protestar (auque no sea más que por espíritu de clase) contra el puerto de Brujas. Santander, sobre todo de algunos años á esta parte, un gran puerto comercial, en que no tendrían razón de ser los elegíacos ayes del poeta flamenco. Así lo ha comprendido Pereda, que describe siempre un puerto ruidoso, que exporta productos al extranjero, un puerto de ciudad fabril; aunque á veces se deleita, como en *Sotileza*, en pintar el barrio viejo, donde viven todavía marineros que han hecho las travesías de América en barcos de vela: pataches ó bergantines...

habíamos sospechado!... ¡Cuántas veces podemos decir de alguno á quien tenemos por *enemigo en ideas*, aunque sólo sea amigo en la apariencia del trato social ó en la superficialidad de un compañerismo forzado, lo que decía Fox, hablando de su amigo Burke: «Yo he aprendido de él más que de todos los libros leídos...»

Sabemos, por el laudatorio y sinceramente afectuoso prólogo que puso Pérez Galdós á una de las mejores obras de Pereda. *El sabor de la tierruca*, que D. José María y D. Benito solían ir juntos de paseo, conversando y casi siempre discutiendo. Ahora bien: yo estoy seguro de que la discusión no brota la luz y la claridad, sino la confusión y el desorden más intrincado... La frase de Heráclito: Πωλεμος πατερ παντον, que parece muy discutible si se aplica á la polémica, en el sentido traslaticio que hoy le hemos dado, no en el sentido literal que debiéramos haberle dado siempre. Los griegos entendían por polémica, guerra; si nosotros entendemos *discusión*, estamos bien equivocados al creer que ella sirve para algo. No sólo no engendra, sino que hace abortar muchos gérmenes de bellas ideas... El docto Médico y *dilettante* de la estética, Verdes Montenegro, ha sostenido una opinión análoga á la mía. Yo creo que, al terminar una discusión (y cuanto más reñida sea ésta, con más razón podremos decirlo), cada contrincante se queda con sus ideas adquiridas, acaso más firmes y enhiestas que nunca... Pero suele ocurrir que, al cabo de algún tiempo, brota en nuestra mente, como un chispazo, el recuerdo de tal frase, de tal idea genial, sugerida por el adversario... Y parece entonces como que, al contacto de una chispa eléctrica seguida de una conmoción tonifruosa, todo nuestro edificio intelectual, cimentado por muchos días de vigilia y de lectura y de trabajo reflexivo, amasado, quizás, con lágrimas de sangre, con horas de sudor y de fatiga, retiembla y amenaza desmoronarse... Tal pudo ocurrir (aunque no afirmo que

ocurriese, porque éstas sólo son conjeturas críticas) en el caso particular de D. José María de Pereda.

*
* *

Bien podría decir Pereda, que nunca fué hombre de su tiempo, lo que Gonzalo de Berceo dijo con primitiva y candorosa sinceridad:

> Quiero fer una prosa en román paladino,
> en el cual suele el pueblo fablar á su vecino,
> ca non so tan letrado por fer otro latino,
> bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino (1).

¿Qué más? Sabemos que á Pereda le ha calificado de naturalista autoridad tan inconcusa en hecho de idealismos como el ameno y púdico narrador Trueba, del cual nos dice Menéndez y Pelayo que en el prólogo á las *Escenas Montañesas* (2) acusa á Pereda de *pesimista* (aun no estaba inventado lo de *naturalista*, según Menéndez y Pelayo, pero entonces ese otro epíteto era el equivalente). Pero mejor es lo que sigue: «Tildándole, dice el gran crítico, de *fotografiar* con marcada fruición *lo mucho malo* que la Montaña tiene como todos los pueblos». Este cargo, repetido hasta la saciedad por otros críticos, dió ya motivo á una vigorosa réplica de Pereda en el prólogo de sus *Tipos y Paisajes;* pero como los lugares comunes, y más si son irracionales, traen aparejada larga vida, no es de temer que desaparezcan tan pronto del vocabulario de los críticos de Pereda los términos de *sarcástico* y *pesimista,* como tampoco aquellos otros de *gran fotógrafo,* ni siquiera el de *Teniers cántabro.* Ya he escrito en otras ocasiones que Pereda aborrece de muerte los idilios y las

---

(1) *Vida de Santo Domingo de Silos,* 2.
(2) En el año 1864, cuando Trueba «se hallaba en el apogeo de su fama».

fingidas Arcadias, y *tiene horror instintivo á los idealismos falsos, optimistas, bonachones y empalagosos* (1); pero esto no quita que haya en sus cuadros idealidad y pureza, toda vez que en sí tienen las costumbres rústicas. No andan en sus cuadros Melibeos y Tirsis, sino montañeses ladinos y litigantes *á nativitate;* entreverados de mal y de bien, atentos á sus intereses y á las contingencias del papel sellado, y juntamente con esto cautelosos y solapados en sus palabras, como suelen ser los rústicos, á lo menos en nuestra tierra, aunque no sean así los que se pintan en las *églogas* y *cuentos de color de rosa.* Nada de patriarcas de la aldea, ni de pastoras resabidas y sentimentales, ni de discretos y canoros zagales. Cada uno habla como quien es, y el zafio como zafio se expresa. El Sr. Pereda, por lo mismo que siente mucho y bien, es enemigo jurado de la sensiblería; pero cuando llega á situaciones patéticas, encuentra para el dolor ó la alegría la expresión natural y no rebuscada, y conmueve más que otros novelistas serios y estirados, por lo mismo que no se esperan ternuras en un autor de continuo alegre y jacarandoso» (2).

Y el P. Blanco García, que, por su condición de clérigo regular y crítico *agustiniano*, debiera de ser más comedido al tratar de los autores idealistas, escribe con valentía: «Si fuéramos á creer en engañosas apariencias, y en la sinceridad de algunas declaraciones que van al frente de los libros de Pereda en forma de prólogos ó dedicatorias, le consideraríamos discípulo de Mesonero Romanos, de Trueba, de Fernán Caballero... ¡ilusorio espejismo de perspectiva! El es hijo y educador de sí propio, y el sello de individualidad omnímoda que admiramos en sus obras

---

(1) Las palabras del crítico no pueden ser más terminantes; á ver quién las contradice.

(2) Véase el *Prólogo* tantas veces citado, XLIII, XLIV y XLV.

basta para desvanecer cualquiera sospecha en contrario, muy explicable además por las circunstancias en que hizo su primera presentación al público, y por el sentimiento de gratitud que con razón manifiesta á sus encomiadores, bautizándoles con el dictado de maestros. Lo serían, á lo sumo, en cuanto llegaron á inspirarle la conciencia de sus aptitudes creadoras, no en trazarle derroteros por los que nunca les siguió» (1).

Bien es verdad que al final del capítulo que dedica al gran santanderino, para desvirtuar un poco el efecto de sus frases anteriores, que pudieran hacer representar á la mente del lector iluso ó poco informado la figura de Pereda como emblema de la estética naturalista, escribe con atenuaciones y reticencias: «Lugar era éste para decir algo sobre la tan debatida cuestión del naturalismo de Pereda, si no hubiese indicado ya mi parecer, y si no considerara como la última palabra lo que tan amplia y atinadamente escribe Menéndez y Pelayo en el prólogo de las obras del gran novelista santanderino. Pugnan de frente todas ellas con la de Zola y su grey (2) en que mientras éstos obedecen al sistema del pesimismo absoluto, al amor de lo feo por lo feo, es la realidad para Pereda un conjunto variado, y casi diríamos armónico, á lo menos en la esfera del arte, donde el mal se desarrolla al lado del bien, prestándole mayor hermosura por el contraste. Partiendo de principios tan radicalmente opuestos, no puede ser uno el término final. Pereda, como cristiano, admite, estudia y ensalza el libre albedrío en el hombre, creyéndole capaz de la virtud y el heroísmo, al revés de los que le consideran como un animal perfeccionado. No

---

(1) *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, cap. XXVIII, pág. 515.

(2) El P. Blanco consideraba, sin duda, á Zola como jefe de una gran manada de carneros, si no de «puercos de Epicuro».

busca para fondo de sus cuadros las lóbregas mansiones donde recibe culto el vicio en todas sus formas, ni reduce el amor á la categoría de instinto sexual, ni nacen de sus personajes seres corroídos por la lujuria y moviéndose en sentinas putrefactas. A cambio del hastío enervante y de las negras pesadillas del naturalismo, rebosa en las novelas del gran autor montañés el placer dulce y tranquilo de todo lo delicadamente bello. Aquella atmósfera corrompida por los hedores de la concupiscencia desenfrenada no puede compararse con esta otra, en que siempre se aspira aire puro, perfumes suaves y embriagadores. Mientras *Nana* y *Madame Bovary* y los demás modelos parisienses (1) llevan arrastrando la imaginación por los cenagales de los centros populosos, donde reina una civilización decadente y refinada, las *Escenas montañesas*, *Don Gonzalo*, *El sabor de la tierruca* y *Sotileza* nos dan á gustar el idilio de la campiña ó la epopeya del trabajo, ideales sanos y fecundos que nada tienen que ver con el cansancio del espíritu, subyugado por la despótica fatalidad de la materia. Está en lo justo Pereda al desoir á sus mentores oficiosos. Él se ha conocido á sí mismo mejor que nadie. A los reclamos de la novedad afortunada puede oponer la verdad inmutable; al lema de naturalismo, que es al fin cosa de ayer, gastada en menos espacio que un figurín, el lema de *naturaleza*, que es de todos los tiempos y de todas las latitudes» (2).

---

(1) El P. Blanco, engañado por la *uniformidad francesa* de que habló Castelar, ignora ú olvida que la novela maestra del naturalismo francés, *Madame Bovary*, fué escrita, no en París, sino en una capital de provincia francesa, en Rouen; como una de las mejores novelas del naturalismo español, *La Regenta* (de la que él no se dignó hablar sino para execrarla *in odium auctoris)*, fué escrita, no en Madrid, sino en Oviedo, muy semejante á Rouen, tal como la describe Flaubert.

(2) *Obra citada*, págs. 532 y 533.

En realidad, ese afán de condenar al naturalismo en globo, y de considerarlo como un figurín que dura breve espacio de tiempo, es censurable en el P. Blanco García. El naturalismo parece que quiere desmentir á los críticos idealistas, y se perpetúa deleite de los que profesan su estética; ha durado más del espacio de una mañana, ni lo que duran las coles, como Montaigne pensaba.

El naturalismo es una urgente necesidad del Arte en ciertas épocas. No busca lo feo por lo feo, como creen los críticos idealistas; busca ciertas partes de fealdad que más hacen resaltar las bellezas. Relegar lo feo de la Naturaleza, por no creerlo digno de ser encarnado en una obra de arte, ha sido una estratagema muy común en los autores idealistas de todos los tiempos. Pero eso es cobarde y mezquino, como todo procedimiento que trata de encubrir algo con hipocresía. Se olvidaba que, como ha dicho Buffon, «la naturaleza revela en los monstruos sus mejores secretos». Y esto no lo han desconocido artistas grandes de todos los tiempos, sin etiqueta naturalista, como Shakespeare:

Nature has fram'd strange fellow in her time;
some that will evermore peep through their eyes;
and laugh, like parrots, at a bag-piper;
and others of such vinegar aspect;
that they'll not show their teeth in way of smile
thougt Nestor sucar the jest in laughable (1).

Si este gran poeta pudo complacerse en pintar así monstruosidades físicas, ¿por qué no se ha de permitir á poetas menores descubrir aberraciones del sentimiento, monstruosidades morales? No; no es decoroso rebelarse contra el naturalismo porque nos saque á luz fealdades morales y físicas que á cada paso tropezamos en nuestro

---

(1) *The Merchater of Venise*, I.

paso por el mundo para que más las aborrezcamos... Que no hay intención moral en los grandes novelistas del naturalismo; eso lo dicen todos, pero no lo prueban; porque es más fácil y cómodo afirmar rotunda y dogmáticamente que demostrar algo... Los dogmáticos tienen el primordial inconveniente de que salen del paso como les place. Cicerón decía con mucha gracia, con gracia filosófica y profunda, que le irritaban los dogmáticos, porque hablan como si acabasen de bajar del cielo con sus sentencias conferidas por Dios; *tamquam si e deorum concilio descendissent*. Y como habrá vicios mientras haya hombres, *vitia erunt donec homines*, que decía Salviano, quien pinta la humanidad como un paraíso risueño miente como un bellaco. ¿Por qué no ha de tolerarse la novela naturalista, que, si describe la humanidad tal como es, con todos sus extravíos y horrores, lo hace para mostrarle el espejo con su vera efigie tan afeada é inmunda, tan distinta de como salió de las manos puras y creadoras de Dios? Se acusa á los naturalistas comúnmente de negro y hediondo pesimismo; yo sólo haré notar que el prototipo del idealismo, el poeta lírico Lamartine, el cual tanto extravió á los espíritus de su época, no sólo con sus estrofas, sino con las novelas que emprendió *(Graziella* y *Rafael)*, exclamaba en una ocasión:

Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître? (1).

Pierre Charron, el gran escéptico francés, rival de Montaigne por la elegancia y la agudeza, en quien se han inspirado casi todos los escritores que han tomado como fórmula de su arte la máxima y el aforismo, escribía una vez (y lo conservo en francés porque el decoro no permite traducir este lamento filosófico tan afín en su tono á

---

(1) *Meditations;* VIIème, *Le Désespoir.*

los desahogos pesimistas del naturalismo novelesco: «*Les bestes ont à dire grand merci à la nature de ce qu'elles n'ont pas tant d'esprit. La première preuve de la misè-se humaine est que son entrée dans le monde est vile et honteuse. Il y a honte à le faire, honneur à le desfaire. On se cache, on se tue la chandelle pour le faire; c'est gloire et pompe de le desfaire; l'on allume les chandelles pour le voir mourir*».

Y Voltaire, que no era (me lo concederán) novelista naturalista, ni menos pesimista por sistema, escribía: «Las moscas han nacido para ser comidas por las arañas y los hombres para ser devorados por las tristezas... La felicidad no es más que un sueño y el dolor es real... Yo no sé lo que es la vida eterna, pero sé que ésta es una mala chocarrería.» Diderot aun era más fuerte al ser más conciso: *On n'existe qu'au sein de la douleur et des larmes.*

En fin, los textos podrían prolongarse hasta lo infinito. Todo hombre que ha reflexionado un poco es *à fortiori* pesimista. Más aún en nuestra época, cuando nos hallamos en ese estado que los alemanes definen con una frase gráfica: *Katzenjammer* (1).



Oponer á la etiqueta *naturalismo* la palabra *natura-*

(1) Aparte de esto, hemos de reconocer que el pesimista lógico es el que se suicida. Según esto, el único pesimista consecuente que ha habido hasta ahora en el mundo ha sido Mainlaender, pesimista cristiano, por otra parte, que se ahorcó para inaugurar la era de salvación... Estaba demente y por herencia llevaba vestigios de locura. Decididamente, siempre ha de ocurrir que sólo los locos y los niños digan... y hagan las verdades. En cambio, Bahnsen y sus correligionarios, discípulos de Hartmann, como aquel que llevaron al último extremo sus consecuencias, predicaron siempre los beneficios del suicidio... para uso de los demás, porque ninguno de ellos lo puso en práctica. Hicieron lo que aquel predicador que advertía á sus oyentes: «Haz lo que digo y no mires lo que hago».

leza es un recurso muy socorrido. Sería menester que ante todo nos diesen á entender el significado integral que dan á cada frase. Naturalismo, ¿qué quiere decir para ellos? Es evidente que quiere significar doctrina (filosófica ó literaria) que se inspira en la naturaleza. Ahora bien: la naturaleza en sí, ¿puede trasladarse al arte? No. Por la sencilla y acaso, de puro trivial, magnífica razón de que una montaña no puede representarse en el arte literario sino por la palabra misma que la representa. Cuando se dice de algún escritor que da la sensación de campo, ¿qué se quiere decir con esto? Que nosotros, influenciados por las palabras fragantes y campesinas de aquel autor, desarrollamos una fuerza interna en virtud de la cual evocamos un campo conocido ó imaginario... ¿Quiere esto decir que el autor haya trasladado el campo (no me hagáis la ofensa de suponer que imagino el disparate de trasladar un campo *real* con todos sus integrantes al papel), ó bien que nosotros nos hemos creado en nuestra mente un campo merced á las representaciones artísticas que el autor suscitó con palabras? (2). Está visto, pues, que en este género de emociones suscitadas por las obras literarias, el autor no hace más que ayudar á la emoción. Sí, yo me conmuevo leyendo aquellos versos de Rodembach sobre el agua muerta de los canales:

Or ce desordre blanc qui jonche les bassins,
ces glaçons bousculés comme des traversins,
n'est-ce pas tout l'ennui, le désarroi précoce
d'un lit défait où pleure un lendemain de noce? (1),

no es Rodembach solo, con su fuerza prodigiosa de poeta

---

(1) Y quien dice con palabras (rimadas ó libres), dice en la música con sonidos informes, brutos é insignificativos intrínsecamente.

(2) *Le Règne du Silence; Le Cœur de l'Eau*, XIII.

elegíaco y evocador, quien opera el milagro de la emoción. Mi fantasía, ó, si se quiere, mi retentiva de imágenes reales, mi memoria (y muchas veces el entendimiento ocupa la vacante de la memoria, porque cuando creemos pensar no hacemos sino recordar á menudo; como dice Platón) viene en auxilio del poeta. No son tanto las letras coordinadas en sílabas, que á su vez se cohesionan en palabras significativas, las cuales forman cláusulas y se enlazan en estrofas rimadas dísticamente, como las imágenes que este agregado de palabras evoca en mí, lo que me conmueve y me encanta. Rodembach no hizo acaso más que enlazar gramatical y poéticamente esas palabras, sintiendo acaso, al producir esas estrofas, la emoción que yo ahora siento. Así, pues, en la obra literaria — y aún más cuanto es más realista y moderna, menos abstracta, como fué toda la antigua poesía—colaboran de hecho, si no de derecho, colaboran *a posteriori* el autor y el lector. La novela realista es un buen ejemplo de esto. No es bella sólo por las galas de lenguaje, decoro de descripción, pintura de caracteres y enlace de la fábula, sino por la emoción que despierta en el lector, ayudándole, y aun compeliéndole, á salirse de su círculo de vida y trasladarse por un momento á otras existencias y encarnar mentalmente en otras almas. En la novela realista, más que en ninguna otra, la naturaleza por sí sola no significa nada; y necesita del hombre. Para ella dijo Bacon: *homo additus naturæ...* «Lo que no se conoce á sí mismo, dice Hegel, es muy inferior á lo que se conoce.» Por eso la Naturaleza, agrupación de fuerzas brutas, ciegas, inconscientes, que no tienen noción del fin á que caminan, que obran instrumentalmente, no voluntariamente, es millones de veces inferior al hombre, que tiene conciencia de su fin, que obra por libérrima espontaneidad, obedeciendo á dictados de su entendimiento. Se comprende, pues, la orgullosa frase que solía pronunciar Marco Aurelio cuando paseaba por el

campo con sus amigos y alguno se detenía extasiado en las bellezas del paisaje. El maestro, mirándole severo, interrumpía su absorción para decirle: *Mírate á ti mismo* (ADSPICE TEIPSUM).

De todo lo cual resulta que la doctrina de la imitación de la Naturaleza es falsa de plano si se aplica á las artes que podríamos llamar literarias ó *más humanas*. Entiendo que hablo aquí de la poesía, de la música y de la novela con todos sus derivados. No así á las artes que son propiamente de imitación: pintura, arquitectura y escultura. Estas operan con materiales que ya por sí producen cierta impresión de naturaleza, puesto que proceden de ella. Los colores y el barro y la piedra son fuerzas inorgánicas, fuerzas naturales; y por eso con ellos se puede dar mejor impresión de naturaleza. No ocurre así con las letras y los sonidos, que son *ceros* y seguirían siéndolo sin la fuerza creadora del hombre (el artista y el lector á la vez) que los redime de su inercia (1).

¿Por qué? Porque el arte viene á ser, como dice Hegel, «un Argos con cien ojos, por el cual asoma el espíritu».

---

(1) Por eso, para ser exacta una frase del gran estético Sánchez de Castro, sería menester que se descontasen las palabras «barro inerte», «sólido inanimado». «En el *Cantar de los cantares* dice el Espíritu Santo, poniéndolo en boca de la Inmaculada, según el sentir de la Iglesia: *nigra sum, sed formosa*; soy *negra*, pero *hermosa*... La luz en las sombras; el sér en el no sér; la antítesis aparente; la excéntrica; la gracia, en suma. Eso mismo, en su modestísimo orden de meras apariencias, podrían decir de sí mismos las palabras, los colores, los sonidos y las piedras en el Arte. Somos *negras*... sonidos inarticulados, barros inertes, simples vibraciones, sólido inanimado; pero *hermosas* también, porque, sin dejar de ser lo que somos, somos mundo, ideas y ritmo, imágenes de la vida y del hombre, hervidero de clamores y sentimientos, remedo de la belleza corporal... He ahí la gracia, he ahí la gracia.» *(La Gracia, Apuntes para una filosofía del Arte.* Parte segunda, capítulo V, § III, págs. 212 y 213. Sevilla, 1908.)

Por eso, según el mismo autor, «la escultura, en lugar de servirse de representaciones simbólicas, que se limitan á indicar el espíritu, emplea la forma humana, que lo manifiesta realmente». Con la última parte de la proposición no estoy conforme. En arte vale más indicar que manifestar de lleno; y si bien el triunfo de la escultura consiste en dar vida á la materia muerta, como dice Schlegel, más vida dan á las letras y sonidos muertos la poesía (sea ó no rimada) y la música con sus períodos y sus cadencias.

Así se comprende que la pintura de retratos pueda emocionar, cuando está hecha por un gran artista, aunque los originales no sean modelos de belleza. Con muchas restricciones se han permitido algunos estéticos amparar esta teoría. «La pintura, escribe Levêque (1), podrá alguna vez, discretamente, en interés de lo bello (lo cual resalta con su contrario lo feo), permitirse la representación de lo feo, mas con la expresa condición de no complacerse en ello y de no tomar de la fealdad material sino lo estrictamente necesario para manifestar la fealdad moral.» El Felipe IV retratado por Velázquez, el Verlaine retratado por Carrière, el Mallarmé por Whistler, no son Antinoos; y sin embargo, nos encantan. ¿Por qué? Porque en unos hay calor humano, vitalidad, y en otros misterio humano...



La novela realista viene á ser en parte una pintura de retratos. Tremontorio, Pedro Sánchez, Celipuco, D. Valentín, etc., son retratos vivos, al natural, con calor humano. La creación de caracteres es la gran alegría del novelista; es el acto por el cual se constituye en creador. Por describir una carretera ó un jardín, nadie es creador,

(1) *La Science du beau*, 3ème partie, cap. IV.

porque no crea, sino que copia, siempre en la medida de sus fuerzas y de los instrumentos que tiene á mano, que no son seguramente tan directos y válidos como los de la pintura para dar la sensación de paisaje. Se puede también coordinar una fábula discretamente; porque eso se hace mirando la Vida é imitando... á la Muerte, que desanuda las tramas más intrincadas.

La creación de caracteres es lo único que hace al gran novelista; y en esto ha descollado Pereda como ninguno de los novelistas españoles. Tremontorio, D. Valentín, Simón de los Peñascales, etc., son figuras inmortalizadas y eternizadas. Vivirán por los siglos de los siglos; y la memoria de los hombres nunca podrá echarlas en olvido. Y mientras los cuentos de Perrault y las leyendas populares de hadas y princesas, á pesar de su innegable encanto, sólo viven en las imaginaciones de los niños (lo cual es, por otra parte, una gran gloria), la novela realista, mal que les pese á ciertos espíritus intolerantes, vivirá, porque merece vivir (1).

---

(1) Hago alusión á un hermoso artículo de Ramiro de Maeztu, á quien admiro como uno de los talentos más sólidos y que dicen más recio las verdades, y cuyos incisivos ó aplastantes artículos, admirables por la firmeza del pensar y la tersura de la lengua, leo siempre con fruición, á pesar de las discrepancias de doctrina que en ellos encuentro con mis ideas particulares. Es un bello trabajo, publicado en *Nuevo Mundo* (26 de Diciembre de 1907); por algo decía Juan Pablo que él encontraba muchas veces más fruto estético en las revistas y periódicos que en empingorotados *Manuales de estética* escritos *ad hoc*. «¡Viva Grimm! ¡Viva Andersen! ¡Viva Julio Verne! Y aunque los tontos de los editores españoles no traduzcan sus libros al castellano, ¡viva Carlos Lamb! ¡Viva Roberto Luis Stevenson! ¡Viva Jaime Mateo Barriel! ¡Vivan todos los escritores que han contado las peleas de los niños y los hombres valientes contra los dragones, porque esos son los únicos que han dicho la verdad! Y por encima de todos, ¡viva Robinsón Crusoe! ¡Que viva eternamente Robinsón, el vencedor del mayor de los

Con esto, el lenguaje castizo de Pereda enamora y fascina. No es precisamente un lenguaje excesivamente arcaico y relamido, que fácilmente se puede hurtar saqueando á los clásicos; es un lenguaje noble y severo, de corrección exquisita, nada empalagoso y antipático, como piensan muchos... que no han leído al autor de *Sotileza*.

---

dragones, el dragón de la soledad! Ahora hay unos señores tristes que quieren quitar á los niños los cuentos de hadas y de encantamientos, porque dicen que son mentira. ¡Ellos sí que son una mentira! Son peor que una mentira; son un dragón en forma humana; ¡y hay que acabar con ellos! ¡Esos señores tristes que no creen en cuentos de hadas, esos son un dragón, pero un dragón loco, un encantamiento vuelto del revés, pero mucho más maléfico que los otros encantamientos! Los encantamientos antiguos son una princesa rubia y bella, que por arte de brujas, de hechiceros y de dragones, se convierte en piedra ó en caballo, ó en árbol. Luego viene el héroe, valeroso, veraz, inteligente, lucha con la bruja, con el hechicero ó con el dragón, le vence, devuelve á la princesa su forma y belleza naturales, se enamora y se casa con ella. Esos son los antiguos encantamientos. En los encantamientos modernos, las brujas, los hechiceros y los dragones toman forma humana, llegan á parecerse á nuestros padres, á nuestros hermanos mayores y á nosotros mismos, y nos dicen y escriben que ya se han acabado los dragones y no es necesario pelear con ellos... El héroe de los cuentos de hadas está sano, y es el mundo en torno suyo el que se vuelve loco y lleno de maravillas y cosas extrañas. Los escritores de los cuentos de hadas se entretienen en referirnos todos los fenómenos extraordinarios de hechizos y encantamientos, pero en la figura central de sus historias, en el héroe, enclavan la salud y la bondad, la verdad normal y eterna, y poco importa que el agua hable, que la luna baile, que el sol fume y que los caballos tengan siete pies, porque el héroe está sano y nos enseña á seguir estando sanos aunque todo el universo se enloquezca. Los otros libros, los de la literatura realista, toman la locura y la enfermedad como centro. Su héroe está loco y enfermo desde el principio, desde la primera página. El mundo que pintan en torno suyo es tonto y carece de dragones. Nos dicen que su héroe no tiene nada que hacer en este mundo, porque no hay dragones. Y así nosotros nos

Nada hay en él afectado, ni abundan los perendengues y atavíos fáciles de mercar en las abacerías clásicas. No es precisamente la palabra lo que es clásico en Pereda; es la frase. Yo creo que el estilo está en la sintaxis, y el lenguaje en la analogía. Y el estilo siempre debe ser puro, castizo de raza, aunque en el lenguaje se hagan de cuando en cuando algunas reparaciones por hallarlo averiado.

---

figuramos que no hay nada que hacer, y ¡está claro! cuando nos figuramos eso, viene el dragón y nos derrota. Si llegamos á creerlo, ¡ya estamos derrotados! Verdad que aun conservamos la figura humana, pero en el fondo estamos ya convertidos en dragones. No hagamos caso de los hombres que no crean en la historia de la abuela del dragón. Vale más creer en cuentos de hadas que en hombres que se rían del dragón, porque estos hombres son fantasmas diabólicos, y cuanto más se rían, es que traen peores intenciones. ¿Habéis tropezado con alguno de ellos? ¿Tenéis en vuestras casas libros que se rían de los héroes que desafían y vencen á los dragones? Pues conjuradlos pronto en nombre de Dios, en nombre del hombre, en nombre de la salud y del heroísmo, en nombre de la fe y de la confianza, en nombre de todo lo que es bueno; procurad alejarlos, y si están demasiado cerca de vosotros, ¡luchad con ellos y vencedlos, porque son el dragón!» Bien así como el valeroso milite combate á los enemigos de su patria, yo mediré mis arrestos con este valeroso defensor de los dragones, enemigo de mi patria artística: la novela realista. Yo que no soy dragón, ni cosa que lo valga, no veo la necesidad de creer en los dragones, como Renan no veía la necesidad de creer en lo sobrenatural, «por lo mismo que no creemos en los hipocentauros: porque no los hemos visto jamás». Hipocentauros y dragones serán todo lo apropiados que se quiera para excitar las imaginaciones infantiles; pero los hombres formados necesitamos otros manjares más tónicos y más fuertes. La novela realista nos agrada más que los cuentos de hadas y de dragones, aunque éstos nos hayan agradado, sobre todo en nuestra edad adolescéntula, cuando peinábamos los cabellos en bucles y cursábamos la segunda enseñanza. Esto no lo podrán evitar artículos tan ingeniosos y en que el *humour* británico se resuelva á veces en sorna castellana, como los de ese culto y bien pensante espíritu que se llama Ramiro de Maeztu.

Cuando los idiomas peligran, es cuando su sintaxis se disloca. Por eso yo, que no soy purista en el lenguaje y me repito eternamente, para justificar extranjerismos y neologismos, las célebres estrofas de Horacio—aunque todavía aquí pongo ciertas restricciones, porque, de lo contrario, llegaríamos al uso y abuso del neologismo sin ton ni son...—; aun así, con estas predisposiciones anticlásicas, admiro en Pereda la galanura de sus períodos, todos llenos de palabras de hermosa galanura y genuina prosapia.

Yo, que siendo un romántico rezagado, siento la nostalgia de lo clásico por el pozo de educación de humanidades que llevo en mí, no puedo menos de admirar á los hombres que han respetado el genio de la lengua y de la raza, conservando entre nosotros el legado ancestral. El giro, la cláusula, el corte de la frase, á la antigua y noble usanza, es lo que descuella de un modo preeminente en Pereda y en todos los que saben escribir su dulce lengua natal. Escribir mal el castellano no consiste en usar italianismos ó galicismos (que D. Miguel de Cervantes los usó en su tiempo y escribía á maravilla), ni siquiera en abusar de helenismos, latinismos y hasta hebraísmos (que don Francisco de Quevedo los sembraba en sus obras y es un maestro del castellano); consiste en construir mal, en no saber dar buen arranque al período. Se puede decir, á cada momento, *á ultranza*, *susceptibilidad, facticio*, *accidentado*, y otras palabras por el estilo que la Academia reprueba — porque esa es propensión muy natural en quien conoce varios idiomas y está avezado á la lectura en lenguas extrañas—; lo que no se puede es decir: *por eso es que*, *no hay más que ella*, etc., y escribir bien el castellano. Hay que conservar el decoro sintáctico de que los viejos y nobles maestros de nuestra habla tanto se cuidaron. Es escribir bien el castellano construir una frase por este orden: Así tuviera yo atraillados cuantos los ma-

los escribidores de mi suntuosa lengua hay en España, para acabar con ellos en un día, como Nerón quisiera con Roma, sin dar más de un golpe... No repruebo yo que se diga: traído me has la gloria en tu libro, mi docto amigo, y preferible es esto á que se escriba, como algún novelista de cierto cartel entre la *high-life* ha llegado á escribir: Si hoy acudís al *rendez vous* á tomar el *five-o'clock-tea*, seré encantado, en admirador y en amigo...

Antes finara yo que transigir con estos bellacos que, cuanto leen ú oyen decir de artistas extranjeros, copian por *pose*. Y menos excusa tienen los que pueden beber en linfas puras; pues no me asombraría yo si todos cuantos escribieran mal lo hiciesen forzados por la necesidad *quæ caret lege,* y dados á traducir endemoniados folletines desde su más tierna edad; de ellos toman el gusto y el relente, pues cosas mayores se han visto, y como muy bien dijo con su fina ironía Cervantes, «de todo hay en el mundo, y esto de la hambre tal vez hace arrojar los ingenios á cosas que no están en el mapa». *(La Gitanilla.)*

Por eso hay que propugnar valientemente y romper lanzas en pro del neto y buen lenguaje, haciéndonos la cuenta de que vamos á embestir con follones y malandrines, cuando combatimos á los que no tienen el estilo aljofijado y repulido, y son lo menos D. José María de Pereda posible. Pongamos, pues, á este maestro frente á los mozalbetes de hoy, corruptores del idioma, sin cultura y sin gracia, que con su facil escepticismo creen resolver los grandes problemas que aquejan á la humanidad. A bien que podemos consolarnos pensando en lo inane y perecedero de sus destinos; pues, como dijo D. Francisco de Quevedo, «otros hay que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen saber nada, ni creen que se sepa nada, y dicen de todos que no saben de nada, y todos dicen dellos lo mismo, y nadie miente. Y como gentes que en cosas de letras y ciencia tiene que perder tan poco, se atre-

ven á imprimir y sacar á luz todo cuanto sueñan. Estos dan que hacer á las imprentas, sustentan á los libreros, gastan á los curiosos y al cabo sirven á las especierías» (1).

La Montaña toda está plasmada con indelebles caracteres en las obras de Pereda. Los puebluchos ruines, como el que forma el escenario de *La puchera;* las aldeúcas, como la de *El sabor de la tierruca;* las villas, á las que profesaba Pereda execración infinita, como la de *Los hombres de pro;* la parte vieja de Santander, como en *Sotileza;* todos los aspectos de aquella región cántabra, de vegetación á la vez bravía y mimosa, con riscos ásperos y con prados de terciopelo, revive en las obras del inmortal señor de Polanco. Así Menéndez y Pelayo pudo estudiarle, no sólo como crítico, sino como paisano; no sólo como hombre que habla ante el concilio universal de los artistas, sino como hombre que perora en la asamblea de los coterráneos...

A su nombre irá unido perpetuamente el de Amós Escalante, que con el pseudónimo de *Juan García* publicó maravillosas narraciones santanderinas, y cuyas obras, como dice Menéndez y Pelayo, leeremos los españoles cuando volvamos á aprender el castellano.

Ambos escritores representan la tradición clásica dentro del realismo. La novela de Pereda es la novela realista pura, pero sin haber ido á Francia y haber traído de allá los procedimientos aprendidos. Intentó hacer la novela regional; y contento con este reducido perímetro, se movió ágil. Siempre que se salió de los terrenos limitados, se escurrió en algo. Especialmente *La Montálvez* es un fracaso; no tanto *Pedro Sánchez*, que es un acierto y que inicia

---

(1) *El mundo por de dentro. (Al lector, como Dios me lo depare, cándido ó purpúreo, pío ó cruel, benigno ó sin sarna.)*

la segunda manera de Pereda, y en la cual (novela) «se patentiza la irrevocable resolución de ensanchar los límites de aquel huerto bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres auras campestres—pero huerto al fin, no extensa llanura ni dilatado parque» (1).

Sólo le faltó á Pereda alguna más ternura, mayor comprensión de la sensibilidad femenina; mas no extrañaremos que sea seco y flaquee en los diálogos de amor quien, como castellano viejo que siente mucho y calla todo por ser enemigo de almíbares y ternezas derretidas, rehuía toda conversación amorosa y le enfadaba, según confesión de Menéndez y Pelayo, habérselas con heroínas. Era su temple de sobra recio para amadamarse ni en fantasía...

Es verdad que, como en sus comienzos literarios había sido costumbrista y paisajista, siempre le quedó un poco la huella. Nunca fué novelista integral en el sentido de *dramaturgo;* nunca supo enlazar bien fabulaciones y desenrollar argumentos. Ruin maestría es esta al fin, como la de los prestidigitadores que en los circos de provincia embaucan á los palurdos ineptos... Lo que descollaba en él era el conocimiento de los caracteres, la descripción de los paisajes y los momentos culminantes de la vida regional... «De él, como de nuestros viejos novelistas picarescos, lo que saborearán las generaciones venideras con más golosina será una figura suelta, una cabeza trazada con valentía, un *momento* de la vida local, algo que se desvanecería si no lo fijase su brocha de oro» (2).



D. José María de Pereda fué un hombre sobrio en su vida, poco amigo del despilfarro, siempre contento con su

(1) Emilia Pardo Bazán: *Polémicas y estudios literarios*, 68.
(2) Pardo Bazán: *Polémicas y estudios literarios*, 78.

áurea medianía. Para hombres como él están hechos aquellos versos de Horacio:

Gemmas, marmor, ebur, Thyrrhena sigilla, tabellas;
argentum, vestes Gœtulo muri ice tinctas,
sunt qui habeant, est quio non curat habere.

Séneca, el gran filósofo, escribía en igual sentido: *Non qui parum habet, sed qui plus cupit, pauper est* (1).

Sus novelas son modelos de sobriedad; jamás en ellas puede advertirse ese chorro prolífico que es como el desenfreno mental. Sólo en las descripciones hay á veces superfluidad y garrulería, no retórica, sino conceptuosa; como en la de la cajiga que comienza *El sabor de la tierruca.*

Mas en sus procedimientos novelescos siempre fué sobrio y comedido; desdeñando los fáciles adornos de relumbrón, sereno, puro y claro como la Verdad y como la Vida.

---

(1) Valerio Máximo escribe con idéntica apreciación sobre la codicia: «*Omnia nimirum habet qui nihil concupiscit, eo quidquam certius quam qui cuncta possidet, quia dominium rerum collabit solet; bonæ mentis usurpatio nullum tristioris fortunæ recipit incursum... Itaque. quorsum attinet aut divitias in primâ felicitatis parte, in ultimo miseriarum statu ponere; cum et illarum frons hilaris multis intus amaritudinibus sit referta et hujus horridior aspectus solidis et certis bonis abundet?*» («Por lo tanto, lo tiene todo el que nada desea, y lo tiene de fijo con mucha más seguridad que el que lo posee todo, porque el dominio de las cosas suele escaparse de las manos, y lo que se posee con la fantasía no recibe golpe alguno de la amarga fortuna. Así, pues, ¿qué conviene más? ¿ó poner las riquezas en el primer lugar de la felicidad, ó la pobreza en el último estado de la miseria, cuando vemos que el gesto alegre y sincero de los ricos encubre muchas amarguras, y el aspecto tristísimo de los pobres abunda en bienes sólidos y seguros?»)

CAPITULO IV

Desviaciones de la novela idealista.

Hay dos clases de espíritu en la literatura como en todo arte: los románticos y los que no lo son. Yo comprendo en esta amplia clasificación, no una escuela determinada floreciendo en tal ó cual época, bajo tales y cuales circunstancias, sino una idiosincrasia peculiar, una organización mental que no admite confusiones. Con razón los románticos del año 1830 reivindicaban para sí á los grandes artistas de otras épocas. Dante, Shakespeare, Calderón. Y aun era limitada su leva: en el deseo de incorporar á sus filas las personalidades más salientes, los más trompeteados nombres, olvidaban una turba innúmera de grandes artistas que fueron románticos. Porque, lo repito, yo no llamo romántico al que escribió versos desde 1820 á 1860; llamo romántico al atormentado, al inquieto, al espíritu que no busca en la Naturaleza la realización de sus bellas concepciones, sino en el alma. Por eso creo que la mejor definición del romanticismo, la que no la circunscribe á una escuela, la que no lo restringe á una época, es aquella de Hegel: «*El espíritu que encuentra en sí mismo lo que antes buscaba en el mundo sensible*». Los contemporáneos de Hugo no hicieron más que proclamar esta verdad que diez y ocho siglos tácitamente habían reconocido. El romanticismo no fué ni más ni menos que una nueva facultad superpuesta á todas las que ya componían el espíritu humano: la facultad de observarse á sí mismo. Facultad que las preside á todas y que,

si un tiempo estuvo enmohecida, fué por incuria de casi todos, no por miopía de algunos.

Shakespeare, Calderón, todos los grandes, ejercieron ya esta facultad. Pero érales más cómodo á los espíritus medianos, y aun á los de un nivel superior, proseguir con poesías conceptistas ó dialécticas ó mitológicas, lo más socorrido, al terminar las cuales no se pudiese saber á punto fijo si aquello era obra de un habitante de regiones siderales ó de un mortal de este bajo mundo con todas sus miserias y sus grandezas. La cuestión era decir en estrofas retóricas cosas que no removían el fondo del espíritu humano: todo con una serenidad asquerosamente helénica. Algunos llaman á eso el arte eterno; ¡cuitados! El arte eterno será siempre el arte que se dirige á las almas y que de las almas habla; de las almas con todas sus ruindades y todas sus exaltaciones. Sí; en último término, este tan deprimido corazón humano, donde muchos adivinan cavernosas regiones, es acaso el único estudio digno del artista. *The proper study of mankind is man* (1), como decía el viejo y clasicote Pope, que por su parte no se aplicó mucho á estudiar el alma con preferencia á los poemas didácticos. La Naturaleza, ¡bella cosa!, pero sólo á título de curiosidad. Los grandes artistas han sido los que estudiaron al hombre, á este pobre y ultrajado hombre. El alma es la inagotable cantera. Todos los artistas

---

(1) *Essay on Man.* Goethe decía también que «el hombre es propiamente el único objeto que interesa al hombre». Véase á Carlyle, *Sartos Resartus*, lib. I, cap. XI. Yo diría con gusto que aquí el hombre debe estudiarse en la parte espiritual y no en la bestia que dentro de él habita y en que se han fijado con preferencia los naturalistas *enragés*, como si el mundo sólo girase alrededor de la matriz. Así corregiría la frase del autor inglés: *The proper study of men is human soul.* El que no esté conforme con esto último, que se atenga á lo otro, *e tutti giocondi*, para no decir *contenti*, como los que han oído la frase en un acto de opereta.

prominentes han sido grandes psicólogos. Me voy distrayendo.

***

Quería decir que para mí no hay en literatura más que dos géneros: el clásico, que llaman «el arte eterno», con un énfasis repugnante, todos los jóvenes imberbes en cuanto sienten flujos de verborrea pagana, y el romántico, el arte de la humanidad de todos los siglos, de la humanidad que sufre y siente. Por una regla que sólo se infringe en algunos grandes espíritus (Eurípides, por ejemplo, que fué un gran romántico, el primero quizás), todos los románticos han sido cristianos—es decir, espiritualistas, adoradores de la espiritualidad más que del color y de la línea;—los clásicos, por el contrario, han solido fijarse más en un torso bien contorneado ó en dos estrofas bien rimadas que en un estado de alma..

Suele ocurrir también que estos espíritus serenos, clásicos, como se les llama por universal convención, son *hombres de libros*, quiero decir hombres que sirven más para la crítica, para el estudio, si acaso para la observación; en resumen, para todo lo que sea *objetividad*; á diferencia de los espíritus agitados, románticos, que son *hombres de hombres*, hombres para estudiar las pasiones, los estados psíquicos, para la introspección; en suma, para todo lo que, efectivamente, parecen repugnarse: cuando esto ocurre surgen las maravillosas constituciones mentales que tan de tarde en tarde nos es dado admirar; esos hombres, mezcla de cerebralismo (intelectualismo) y cordialismo (sentimentalismo), que lo mismo conciben un sistema de derecho político ó resumen las modernas teorías criminológicas que describen las más finas torturas de un alma, ó traducen al lenguaje literario las más sutiles sensaciones artísticas (1). Algo de esta peculiar con-

(1) Casos de esta contextura mental recuerdo ahora pocos; pu-

formación espiritual le había tocado en suerte á D. Juan Valera, aunque en el fondo permaneciera siempre clásico, *objetivista*, y nunca hubiera podido llegar á la altura de los grandes románticos: Byron, Flaubert, Shakespeare, Balzac, etc.

***

En la dedicatoria al Duque de Rivas, de sus *Estudios críticos sobre la literatura, política y costumbres de nuestros días*, Valera, llorando con esa elegancia de sentimiento que la caracterizó siempre, y que es como el romanticismo de salón, aquel tiempo pasado en que ser revolucionario era buen tono, y lo mismo ser liberal y mal católico, porque lo eran «las princesas, las damas aristocráticas, sobre todo las más jóvenes, las más bonitas y las más elegantes», hace esta confesión preciosa, que excusa á su biógrafo y á su crítico de muchas disquisiciones y conjeturas: «Ni aun en la época de mayor fervor y entronizamiento del romanticismo, había sido yo *romántico*, sino *clásico* á mi manera, manera por cierto harto diferente del pseudo-clasicismo francés, introducido en España por Durán y los Moratines (1). Yo era adora-

dieran citarse á Constant, Eça de Queiroz, Novalis, Clarín, Azorín, etc.

(1) No obstante, se aproxima mucho su rumbo literario al del autor de *La Mojigata*, pues si es cierto que no profesa tan forzosamente el didactismo de Moratín y la ceguedad provocada por la preceptiva en punto á la crítica de obras románticas (supuesto que Valera ha ensalzado en varios pasajes del libro citado obras furibundamente románticas, como las de Espronceda y Byron, é incidentalmente el *Prometeo*, de Esquilo, y las epopeyas indias, aunque también asome el dómine á lo Moratín en el juicio harto despiadado sobre Víctor Hugo, expuesto aquí y en la 1.ª serie de las *Cartas americanas*), exagera, en cambio, si cabe, aquel aliño literario del autor del *Sí de las niñas*, aquella mesura, aquella correc-

dor de la forma, pero de la forma íntima, espiritual, no de la estructura, no del atildamiento rítmico, pueril y afectado; yo era fervoroso creyente de los misterios del estilo, en aquella sencillez y pureza por donde el estilo realza las ideas y los sentimientos, y pone en la escritura, con encanto indestructible, toda la mente y todo el corazón de los autores.» Y agrega que estas creencias literarias se fortificaron con el estudio de la literatura italiana y el de la griega, «que antes sólo conocía por traducciones». Sí, fué siempre griego, fué un *gran pagano*, como Goethe, y esto se nota á través de todas las indeci-

---

ción, todo el armazón mental que constituía la característica de ambos. Aun cuando habla en cierto modo desde un punto de vista romántico, no deja de dar su consabido toque clásico. Por ejemplo, escribe: «Hasta hace pocos años la crítica *ilustrada* afirmaba que casi toda literatura era bárbara é insufrible, salvo en los cuatro siglos de Pericles, Augusto, León X y Luis XIV, á los cuales corresponden las cuatro *Poéticas* de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau. Ahora hemos venido á dar *en el extremo contrario*. El *Mahabarata*, el *Ramagana*, los *Edas* y el *Nibelungenlied* parecen á muchos *mejor* que la *Eneida*, y *Mennegesang* mejor que las odas de Píndaro y del Venusino». Aquí se ve al hombre que quiere hacer concesiones al espíritu de su tiempo y no puede, porque se pondría en flagrante contradicción, no tanto con sus doctrinas como con su contextura mental, y así se salva con los eufemismos de *crítica ilustrada* y con las ironías del *extremo contrario* y demás, hasta que, perdida la paciencia, en el párrafo siguiente sale á relucir el clasicote inexorable, el feroz preceptista que se revuelve contra esa que á él le parece corrupción del gusto; dice: «Ha habido y hay renacimiento universal y cosmopolita. Pero, ¿no recela usted que tanta novedad nos deslumbre y atolondre? ¿No podemos decir, citando lo del antiguo romance:

con la grande polvareda
perdimos á Don Beltrane?

Y este Don Beltrán, en el caso presente, ¿no será quizás el sentido común ó, mejor dicho, el recto y reposado juicio?» *(Cartas americanas*, 1.ª serie: *Sobre Víctor Hugo;* 27 de Febrero de 1888.)

siones y velaturas semicristianas con que quiere engañarse á sí mismo, y acaso engañar al público español. En vano es que, hablando de las lecciones sobre el cristianismo de Castelar y del *Ensayo sobre el liberalismo*, de Donoso, haga profesiones de fe cristiana; todo en vano. Cuando defiende la mitología en gallarda polémica con un incógnito; cuando recomienda, como Horacio, acudir á las fuentes griegas:

... exemplaria græca
nocturnâ versate manu, versate diurnâ;

cuando sostiene que el cristianismo no es un motor ni propulsor directo del progreso, é invoca como testimonio la civilización griega que tanto le atraía—por no haberse sabido libertar del prejuicio helénico, que coarta tantas inteligencias y rompe las alas á tantos espíritus que, de otra manera, hubieran volado sobre las alas de piedra de la catedral gótica—, se ve en él al hombre, no sólo de educación griega, sino de conformación griega.

***

Hay dos especies de clasicismo: uno que pudiéramos llamar *de preceptiva*, y otro *de mentalidad*. Clasicismo de preceptiva viene á ser aquel modo de crítica estética en que todo se supedita á la regularidad, al buen gusto, á lo que quisiera yo denominar *simetría intelectual*. Nada de lo extravagante, de lo caprichoso, de lo romántico, se aspira al arte de la serenidad y del reposo. Por extraños rodeos este arte viene á parar siempre en una afectación retórica, empalagosa é insoportable. Se sacrifica todo á la mesura y al concepto. Este arte es un mal, y hasta principios del siglo XIX ha sido un mal endémico; afortunadamente, los admirables facultativos del romanticismo contribuyeron á extirparlo: todavía después reapareció (en el

parnasianismo de Heredia y de Dierx), y volvería, sin duda, á reaparecer esporádicamente. Debemos poner todos nuestros entusiasmos y nuestros esfuerzos en secar su raíz.

El otro clasicismo, el *de mentalidad,* si no tan extendido y tan perjudicial, no es menos erróneo. Consiste en sobreponer á todo otro intento artístico el delirio pagano, la obsesión del helenismo, la enfermedad griega; en creer que de los antiguos y exclusivamente de ellos nos viene la luz; en no ver civilización superior á la del siglo de Pericles; en loar, vocear, pregonar, ensalzar y fastidiar con la eterna serenidad y juventud helénicas (1), y con que de

---

(1) Me reservo para un trabajo completo, documentado y serio, exponer mis dudas sobre esta cuestión que, planteada así, podría denominarse: *La superstición griega,* ó la enfermedad del helenismo, padecida por casi todos los poetas y hasta por muchos filósofos de nuestra época. Me irrita de tal manera esta asquerosa idolatría á lo que ellos llaman *la alegría helénica,* que necesito desahogarme en un prolijo volumen. Por de pronto indicaré un notabilísimo trabajo, muy reciente, que hace transmutar muchas de las opiniones comúnmente recibidas acerca de la civilización helénica. Se trata de un excelente artículo titulado *Leben und Tod in der Aufflassung der Alten* (Vida y muerte según el concepto de los antiguos), publicado en la revista de Berlín *Preussische Jahrbücher* (volumen CXX, fascículo 1.°), y cuyo autor es el doctor Salinger. El erudito pensador que firma ese estudio (que recomiendo á los jóvenes neopaganos que nos aturden los oídos con aquello de la tristeza cristiana y la alegría griega y nos cantan las estrofas, tan bien rimadas como disparatadas de fondo, que componen *La risa de Grecia*, de nuestro gran poeta Salvador Rueda), demuestra en él —y yo resumo sus exposiciones—que esa concepción tan cara á Goethe de la antigüedad, y particularmente del helenismo, como de una alegre juventud del género humano, está muy lejos de corresponder á la realidad. Federico Nietzsche, en un tiempo adorador fanático de la serenidad antigua, mudó después radicalmente de opinión á este propósito, y una autoridad de primer orden en ese género de estudios, Jacobo Burckhardt, en su obra póstuma *Griechische Kulturgeschichte*, expone, como profun-

los griegos debemos aprender todo lo bueno de que queramos vanagloriarnos. Este delirio pagano que renace en todos los jóvenes casi invariablemente, esta babosa y molesta adoración de las obras maestras clásicas sólo porque son clásicas (cuando si la *Eneida* y las *Odas*, de Horacio,

---

do conocedor, el íntimo malestar del helenismo y la plaga siempre sangrante en el corazón de la vida antigua. El concepto de un hado cruel é ineluctable, de una maldición primordial (πρωταρχος ἄτη: véase á Esquilo, *Agamenon*, 1.115) que pesa sobre la vida humana, siempre retorna, como un doloroso *leitmotiv*, en la literatura greco-romana, desde los más remotos comienzos hasta los últimos documentos de la edad imperial; desde Homero hasta los últimos poetas del período alejandriño; desde Herodoto y Teógnides á Séneca y Plinio. Y el colmo de la sabiduría paréceles á los antiguos una gélida resignación desesperada, que mal se encubre bajo el *carpe diem* de Horacio, ó el *indulge genio* de Persio. Al alma griega le falta la fe en un principio soberanamente bueno que tenga la virtud de vencer el destino, y se consume en la vana tentativa de hacer surgir el consuelo de la contemplación pasiva del destino mismo. La expresión más aguda del pesimismo antiguo está acaso contenida en estas palabras del *Mito dionisíaco* (tan cacareado por Nietzsche y sus odiosos discípulos, y fundamental en la religión y en la cultura helénica): «¡Oh criaturas de un día, hijas de un demonio maligno! ¿Por qué me obligáis á revelar lo que sería mejor para vosotros no saber? Menos miserable es la existencia para quien no conoce la extensión de sus males. Sabedlo: la mejor cosa para el hombre sería no haber nacido.» De aquí á Job y al Eclesiastés, me parece que no hay un solo paso, pero con la diferencia de que éstos nos dejan la esperanza de otra vida mejor, y los griegos nos ponen frente á frente el destino fiero é ineludible. Pero veo que me voy extendiendo, y no es aquí donde quiero desarrollar mis opiniones, que sin duda tienen algo de originales; por eso cierro este paréntesis erudito, advirtiendo que esa respuesta del Sileno constituye un tema favorito de la poesía griega (en Teógnides, Sófocles y Eurípides, entre otros); por consiguiente, la *alegría antigua* que pretenden restaurarnos los insufribles neopaganos con su odio franco—que data de Goethe—á la cruz del Galileo y al sombrío Jesús, como dicen ellos, es una leyenda, un espejismo para iludir á las inteligencias inexpertas.

son admirables, es porque lo mismo hubieran podido escribirse en nuestros días), lo expresó muy acertadamente Andrés Chenier, que era un fanático de todo lo antiguo, cuando dice en su *Commentaire sur Malherbe:* «Aun cuando bosquejamos cuadros y caracteres modernos de Homero, de Virgilio, de Plutarco, de Tácito, de Sófocles, de Esquilo, es de quienes debemos aprender á escribirlos.» Si de la obsesión de lo antiguo se dejó arrastrar Valera casi siempre, y así resulta clásico de conformación mental, también es á ratos el otro clasicismo, el de preceptiva—cosa ya más grave—, el que se impone en la obra de Valera; de manera que se trata de ser clásico, no ya á la manera de Goethe—que al fin es un artista antes que nada—, sino á la de Boileau ó de Hermosilla, que son preceptores y nada más (no confundirlos con el inconmesurable Horacio, que es un maestro del lenguaje y del ritmo, además de ser un pensador y un poeta). ¡Ah! Si sólo se tratase de hacer versos antiguos sobre pensamientos nuevos, como recomendaba el mismo Chenier:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques...

Pero lo más abominable es que se quiere imponer, en estos tiempos de neopaganismo, no la estética, sino la ideología antigua, y damos como summum de toda sabiduría la inmunda obscenidad de una hetaira ateniense, y como summum de toda belleza la repulsiva desnudez de una ninfa. Se llega á decir, como Shelley, faltando abiertamente á todas las reglas de honradez intelectual y de decoro crítico, que «de ninguna otra época en la historia de nuestra especie tenemos recuerdos y fragmentos sellados tan visiblemente con la imagen de la divinidad en el hombre». *(Defensa de la Poesía,* 26.)

***

No fué, sin embargo, de esta nota pagana de la que

más abusó Valera en sus obras, quizá por determinadas circunstancias de lugar y de tiempo. En él imperó, sobre todo, el clasicismo de preceptiva, más desagradable aún (porque, al menos, el clasicismo de mentalidad, que se reduce á un paganismo imposible en nuestra época, representa una idea, y como idea es digna de respeto y de estudio, aunque muy impugnable), el clasicismo de doctrina. Así, al numen desbordante de Víctor Hugo, que le hacía incurrir en genialidades, en extravagancias, en paroxismos, si queréis, opone reparos de cátedra, de poema didáctico, y escribe (1): «Yo, aunque gusto de la estética y creo que para cierta crítica afirmativa es indispensable, todavía estimo *los antiguos preceptos de las Poéticas fundadas sólo acaso en el sentido común, en el buen gusto* y en la observación y el estudio, y creo que tales preceptos, si no valen para descubrir bellezas y sublimidades, son infalibles y seguros en lo tocante á señalar los verdaderos defectos.» Este concepto del arte no lo restringió á la crítica como debiera haberlo hecho (porque en ésta es tolerable, ya que no todos puedan simpatizar con él), sino que lo aplico muy infortunadamente á la novela. Cuando nos domina el criterio de la serenidad, de la mesura, del buen gusto—cosas todas que, en último caso, los mismos propulsores de esa doctrina veríanse apurados para definir—, ¿cómo es posible vencer en la novela, donde todo ha de ser apasionamiento, irregularidad y rebeldía? Es en vano entonces que se trabaje por dar hermosos cuadros de vida; no se conseguirá más que dar excelentes narraciones, nunca novelas. Para ésta—como de la historia decía Luciano de Samosata—es preciso que «un vientecillo poético (leed aquí *romántico)* hinche las velas del navío».

---

(1) *Cartas americanas*, 1.ª serie: Carta 1.ª *Sobre Víctor Hugo*, páginas 9 y 10.

Estos espíritus equilibrados, más amantes de la belleza plástica que de la belleza ideal, y de la retórica que de la estética, no suelen ser los más indicados para novelistas.

Para llamarse así, es preciso ser romántico en la conformación mental, aunque realista en los procedimientos. No hay que cegarse: Flaubert, el creador de la novela realista, es tan romántico como Constant ó Lamartine y como Lope de Vega, Schiller, Cervantes ó Eurípides. Don Juan Valera nunca fué de estos últimos; jamás estudió un alma; era, vuelvo á repetir, un hombre de libros (*a booksman*, diremos en inglés más simplificadamente); un hombre de estudio y no un hombre de observación; un hombre de cultura y no un hombre de visión poética. Tanto como debemos admirarlo bajo su primer aspecto, debemos rebajarlo en el segundo. Este desasimiento de toda observación, esta incompenetrabilidad con todos los recodos de la vida, fué lo primero que le perjudica para hacer novela. Así se comprenden las indicaciones, los subterfugios de que siempre se valió el perspicaz *Clarín* (que en esto sabía bien á qué atenerse) para juzgar sus novelas. Es preciso confesarlo aunque sea duro: al cabo de unos años, nada quedará de la obra novelesca de Valera, ni siquiera la conocidísima *Pepita Jiménez*, cuyo éxito se debió, más que á su intrínseco valor, á circunstancias de lugar y tiempo: efervescencia de pasiones liberales, reacción femenina contra el avinagrado romanticismo que habían inoculado las novelas de *Pérez Escrich*, etcétera.

En segundo lugar, Valera no sabía lo que era la factura de la novela. Nada en él que revele aquella primorosa maestría con que un Jorge Elliot, un Balzac, un Verga, un Palacio Valdés (cito á éstos nada más como representantes del florecimiento de la novela realista en sus diversos países) desarrollan sus asuntos. Se ve que no es

narrador, ni observador, ni experimentador (1). Es nada más que un pensador y un penetrante espíritu crítico. Y estas dos cualidades, por optimistas que sean, no favorecen, sino que perjudican en la novela realista, tal como ésta debe entenderse (2), como un género aparte, tal vez el más despreciable de los géneros literarios, si se quiere, donde el novelista es un historiador de los hechos vulgares y de los personajes desconocidos. ¿Y es que acaso se quiere sostener que aprovechan al buen conjunto de sus novelas, al *golpe de vista*, aquellas interminables digresiones sobre política, moral y hasta filosofía (3); aquel concepto farragoso; aquel narrar desgarbado, que es como la caricatura del estilo de los grandes historiadores, y que en nada recuerda el admirable tono épico que exorna á *Madame Bovary* y que la constituye en verdadero tipo de novela realista—en historia escueta y fiel, sin comentarios, aunque sin frialdad, ó, como diría Tácito, *sine irâ et studio* (sin iracundia y con cuidado); aquellas odiosas é inoportunas intromisiones del autor en la fábula y otros defectos tan de bulto? No sé si me tacharéis de ostentar un criterio demasiado exclusivo; pero yo no llamo novelista sino al que escribe con emoción y con tono épico—como un historiador-poeta á lo Michelet.

---

(1) El mismo, como Guyau en Francia, protestó de la aplicación de estos dos procedimientos. Véase á este propósito un artículo de *Clarín* en *La España Moderna*, Enero de 1890.

(2) Para que se vea cuán lamentable concepto tenía de la naturaleza del género novelesco, quiero citar aquel significativo párrafo en que escribe: «Perdono á Goethe, sabio tan profundo como poeta eminente, que, en el *Aprendizaje de Guillermo Meister*, hable tanto de artes de comercio, etc., etc.; á Jacobi que exponga la filosofía del sentimiento en su *Woldemar*.» (*De la naturaleza y carácter de la novela*: *Estudios críticos*, tomo I, pág. 253.)

(3) La disertación sobre filantropía y caridad cristina, verbigracia, para no citar más que una, ocupa en *Doña Luz* 10 páginas.

La segunda cualidad mala de Valera para novelista es el manejo desgraciado del diálogo, que es un conglomerado de absurdos. Allí habla siempre el autor, jamás los personajes. Discretean como en el teatro clásico, nunca hablan como en la vida. Además, Valera opone al estudio de los burgueses y de los humildes que preconizó la novela francesa aquella eterna figura de sus novelas (llámese Pepita, Doña Luz, etc.), atildada, pulcra, correcta, uniforme en su pensar y en su sentir. Nada de aquella emoción artística que nos sobrecoge al hacer la historia psíquica de una persona, en *O Primo Bazilio*, en *La Regenta, Angel Guerra,* en *La tierra de Campos*, en *La alegría del Capitán Ribot*, etc.; nada de aquella visión de cosas poéticas, nada más que un narrar mesurado y conexo. Con esto tenía la manía de la aristrocracia, á pesar de que en su novela *Doña Luz*, donde precisamente se encuentra más obrero que nunca, por esta manía dice: «Quien esto escribe no tiene manías ó predilecciones aristocráticas. Al contrario, siempre se ha obstinado en creer que no vale menos la gente de los lugares que la más encopetada de la corte. *Mutatis mutandis,* todo le parece lo mismo: la mujer del alcalde es igual á una emperatriz ó á una reina; la del escribano equivale á la duquesa más en moda de Madrid, y el majo Fulanito se le antoja más brioso y gallardo, buen jinete, seductor, afable y ameno que el más perfecto *dandy* de cuantos ha conocido» (1).

En resumen: Valera viene á ser el continuador de la novela de Alarcón, incolora, casi anodina, sin la fuerza impulsiva y desbordante de la romántica ni la justeza de la realista, sin visión de vida y sin arrebato pasional. Todo es en ella frialdad y corrección. *Las ilusiones del doctor Faustino* es una novela como *El escándalo*, con

---

(1) *Doña Luz*, IV, 37 y 38.

menos la parte de inverosimilitud que Alarcón pone en la suya, y que era un resabio de los novelones de Sué, y sin la parte de didactismo ético, malo de digerir, que el autor de *El sombrero de tres picos* intercalaba en todas sus obras.

Valera permaneció en una posición violenta siempre con respecto á la novela. No fué romántico, porque su espíritu equilibrado no se lo permitía; ni fué realista, porque no estaba conforme con las doctrinas de la Escuela. Esta situación es insostenible, y si se sostiene, es con riesgo de la personalidad del autor. Valera quiso repetir á últimos del siglo XIX, cuando ya no era posible más que una especie de novela—la novela á lo Balzac y á lo Flaubert—, el carácter de novela como el *Wilhelm Meister*. Y hoy que sabemos á qué atenernos y que estamos convencidos de que esta notadísima obra del gran Goethe será un bello libro y todo lo que se quiera, pero jamás una novela, en el sentido único que debe tener esta palabra, tampoco podemos admitir la obra de Valera, donde, si brilla su agudo ingenio, su inventiva, su pulcritud, su elegancia estilística, jamás asoma una de esas cualidades que caracterizan al gran novelista: la creación de tipos imperdurables, la fijación de aspectos poéticos de la vida cotidiana, los aciertos de un psicologismo casi mórbido de tan penetrante. Jamás podremos decir: ¡esa mujer es una Pepita Jiménez!, como decimos: ¡es una Emma Bovary!; ni podremos sorprender una emoción por nosotros sentida en las novelas de ese gran señor, que nunca fué *negociante en almas*. Nada de poemático en sus obras; todo es episódico, y aun esto jamás se eleva á las alturas de lo épico ni de lo lírico, que engalanan la novela *verista*—si no queremos abusar del epíteto *naturalista*, ni usar de las medias tintas del realismo. No es posible ser novelista cuando no se tiene poder de emoción. Así se ve á Valera, que después de su primer triunfo—que obede-

ció, insisto en ello, más á la índole del libro que á la genialidad novelesca del autor—no llama más la atención pública como novelista. En vano es que escriba *Las ilusiones del doctor Faustino*, queriendo analizar y hasta disecar á su modo (porque ya sabemos que era enemigo acérrimo de la experimentación) una generación entera. Y ¿qué resultó? una simple narración de hechos más ó menos extraordinarios (y hasta extraordinarios en demasía) acaecidos á un personaje incoloro, sin relieve y sin vigor (1). ¿Dónde está aquí el esmerado análisis, la fina penetración psicológica con que Martínez Ruiz ha dado en *La voluntad* el diagnóstico de toda su generación? ¿Qué novela tan hermosa no hubiera podido hacer Valera si tuviera las cualidades de psicólogo de un Bourget, de un Amiel ó de un Huysmans? Su obra hubiera sido como el diario íntimo común á todos sus contemporáneos; hubiera anotado hasta las últimas palpitaciones del corazón

---

(1) Revilla comprendió muy bien este defecto cuando dijo: «Es algo flotante, incoloro, inconsistente como la sombra, que no resiste al análisis, que se escapa entre las manos; algo que obra sin saber por qué piensa, y á punto fijo no sabe si siente; algo que podrá existir en la realidad, pero que carece de valor y de belleza en el terreno del arte.» Estoy conforme con la opinión del insigne crítico uno de los que primero, entre nosotros, atisbaron algo de los principios fundamentales del arte moderno—menos en lo de que el doctor Faustino sea un personaje real. Valera nunca se paró mucho en la realidad de sus personajes, muy injustificada mente, á mi entender; por algo dijo Cánovas—que, entre paréntesis y digresionalmente hablando, no era un fastidioso historiador con visos de erudito, ni un literato amazacotado é insoportable, como cree esta generación demasiado nihilista en punto á celebridades, sino un prodigioso talento y un hombre de tan vasta cultura que pasma cómo pudo adquirirla en el tráfago del politiqueo menudo—que Valera fué «el menos realista de nuestros noveladores», aunque él lo decía en son de loa, equivocado, sin duda. (Prólogo al tomo IV de *Las obras completas* de Valera.)

y los más insignificantes fenómenos del cerebro. Pues bien: en toda la novela no se encuentra la realización de aquel programa que él supuso haber cumplido cuando dice en la *Postdata* que sirve de epílogo: «Representa como hombre á toda la generación contemporánea: es un doctor Fausto en pequeño; sin magia ya, sin diablos y sin poderes sobrenaturales que le den auxilio. Es un compuesto de los vicios, ambiciones, ensueños, escepticismo, descreimiento, concupiscencias, etc., que afligen ó afligieron á la juventud de mi tiempo... En su alma existen la vana filosofía, la ambición política y la manía aristocrática.»

Notad la analogía de estas declaraciones con las que Martínez Ruiz hace en la *Voluntad*, y reparad después en la diferencia que les separa á través del desenvolvimiento del asunto. En Azorín todo es análisis, datos casi clínicos, casi fisiológicos—en fuerza de ser palpitantes—, que concurren al delineamiento del personaje y á la disección de su abulia y de su impotencia moral. Valera quiere personificar en su héroe el mismo estado de alma, y no consigue más que darnos una fría agrupación de hechos contradictorios. Apenas si Valera hace psicología, como no sea cuando habla de la duda, que fué la continua pesadilla de todos sus personajes; no comprendo bien por qué. Yo estoy en que los increyentes del siglo, hechos escépticos por una mala digestión de lecturas ó por simple imposibilidad congénita de comprender todo lo que trascienda al mundo de las pasiones y glorias profanas, más bien que por un lento trabajo de zapa interno, jamás se han puesto á reflexionar por qué dudaban, si se exceptúan almas escogidas como las de Renan ó Jouffroy. ¿A qué, pues, emplear en un hacendado andaluz este derroche de argumentos filosóficos que, sin duda alguna, jamás le atormentaron? Con estas salvedades me parece excelente el análisis que Valera hace de los pensamientos religiosos

del doctor. Así dice, con un acierto psicológico muy infrecuente en él: «Volvió á mirar en lo más hondo de su alma y se encontró capaz de toda grandeza. ¿Por qué, pues, no hacer mío lo que pudiera hacer el más vulgar y bajo de los hombres? ¿Qué resorte le faltaba? Si nada de esto podía hacer, ¿por qué no huir del mundo? ¿Por qué no se ocultaba en un desierto? Aquel hastío, aquel odio á la sociedad humana, que en otras épocas pobló los yermos y despobló las ciudades, ¿es ahora un absurdo anacronismo? El doctor imaginaba que sí y que no; imaginaba que el hastío y el odio llenaban las almas de muchos hombres, que por momentos llenaban también la suya. Pero ¿dónde estaba la fe, la creencia en un objeto fuera del alma y fuera del mundo, ante quien postrándose y humillándose, y con quien viniendo á unirse luego, se limpiara el alma de todo pecado, desechase toda bajeza y se levantase, al fin, á aquel grado de perfección adonde había aspirado en vano llegar por sí sola? No; ni el alma del doctor, ni otras almas atormentadas. Como la suya, podrán ya huir á la Tebaida y renovar los tiempos y los prodigios de los Pablos, Antonios, Pacomios é Hilariones. ¿Qué iban á adorar allí, como no fuese el espectro de su propio ser, sublimado y endiosado por la orgullosa fantasía?»

He citado esta larga página porque es acaso la única que pueda entresacarse en las obras de Valera, y en las que haya verdadera psicología; y aun ésta entremezclada con elementos extraños y alambicada con sutilezas de problema filosófico; más parecida á la mórbida de Bourget (aunque no con los matices de modernismo que éste emplea), que á la sana, fuerte, veraz y única psicología de un Flaubert, de un Eça de Queiroz, no tan fisiológica ni materialista como muchos creen... Porque Valera no era, como éstos, un poco neurótico. Alguien ha dicho esto de él en son de elogio; más bien debiera notársele reprensivamente. En nuestra época, en que se padece

tanto de los nervios, hay que ser algo neurótico para ser lírico (1). Si Flaubert no hubiera experimentado la necesidad de «pensar como un semidiós y vivir como un burgués», si se hubiera limitado á vivir y sentir en burgués, ¿cómo hubiera podido hacer la primera novela del siglo XIX? Para estudiar á desequilibrados hay que ser desequilibrado, y más cuando estas obras, de hondo psicologismo, no pueden ser en puridad sino diarios íntimos remendados con algunos datos recogidos de otros; pero fundamentalmente, siempre *self-story*.

Y en llegando aquí se me ocurre otra objeción contra la personalidad de Valera como novelista. Si es verdad que muchas novelas (y en especial las muy psicológicas) no deben ser sino transcripciones de sentimientos íntimos —ya que nunca se camina con pie más firme que cuando se anda por terreno propio—, también es innegable que en la exposición, en la parte *épica* de una novela, es menester cumplir el precepto del autor de *Salammbô*: «*L'art ne doit rien avoir de commun avec l'artiste.*» Entiéndaseme bien, y no se salga con que me contradigo; á este efecto, me explicaré más.



Hay en la novela genuinamente realista, en la que, para que bien nos comprendamos, debo llamar la novela moderna, dos partes: una, *lírica*, interior, ó, si queréis, substancial (que es, ni más ni menos, que la psicología de

---

(1) Y el novelista no es, en rigor, más que un lírico, aunque la contextura de sus obras deba acercarse á lo épico. Por eso unifico al lírico y al novelista, como lo ha hecho Palacio Valdés en un hermoso estudio titulado *Estética del carácter*, que sería aún mejor si no estuviese tan influído por las ideas de Hegel. (Véase *La España Moderna*, Septiembre de 1890.)

los caracteres delineados); otra, *épica*, exterior, ó formal (la fabulación ó exposición). En la primera debe estar siempre presente al artista; es decir, no debe, sino que forzosamente ha de estar; de lo contrario, no sería suya la obra. En este sentido es como la célebre definición del arte dada por Zola, «la Naturaleza vista *á través de un temperamento*», llena y satisface al más exigente idealista. El temperamento del autor ha de *informar ó animar*, como diría un escolástico, la obra toda; por eso Flaubert recomendaba á Maupassant que, para ser un buen novelista, procurase *ver* el mundo *de otra* manera que los demás y luego transcribiese su visión. Así ha ocurrido y ocurrirá siempre en el arte; de lo contrario, ¿cómo sabríamos que Daudet ve el mundo de este modo y los Goncourt de este otro? La otra parte, la *épica*, no sólo no exige que se adivine al autor tras ella, sino que—para llegar á una perfectibilidad que es sueño más bien que promesa; pero que es, indudablemente, un divino sueño—la novela debiera aparecer, en su parte épica, tan ajena á influencias personales como si fuese anónima y nadie la hubiera escrito. Por desconocer esta dualidad, que debe ser la norma de todo novelista moderno, es por lo que, aun hombres generalmente discretos y mesurados, como Cánovas, han incurrido en el gravísimo error de creer que, al exigir impersonalidad de un autor, se le exige la castración de su individualidad. No, no se pide ni se entiende, porque no puede ser así, que el novelista deba renunciar á ser conocido del público y visto á través de sus obras, ni se trata de que, como en la Historia (de la cual toma ejemplo el citado prologuista), se exija en la novela un entono tal, que no se conozca si es de un Zola, determinista, ó de un Daudet, lleno de risueño optimismo, ó de un Dickens, tierno y candoroso hasta la sensiblería y la puerilidad. Precisamente si de algo nos quejamos es de que haya autores que (como escribe Unamuno) han escri-

to cuarenta volúmenes y no se sepa cómo son. Pero una cosa es esto, y otra cosa es creer que es lícito y tolerable, y no repugna en buena novela realista, ver al autor entrometerse en la parte épica, y contar si pasa temporadas en Villabermeja ó si las pasa en Madrid. Se dirá que estas son nimiedades, conforme, pero como lo sería que un autor de Historia comenzase así: «Paseando yo por la Fuente Castellana el día tantos de tal año, estalló la conspiración de los Sargentos...» ¿Es esto artístico ni cosa que lo valga? Yo, que aquí recaigo, sin duda alguna, en la exageración, pero no exijo á todos que extremen así sus consecuencias, creo que debieran proscribirse de toda novela, para no afearla, frases como la de «el que esto escribe», ó «como ya se ha dicho en otro lugar de esta verídica historia...»

Y Valera jamás tuvo noción de la impersonalidad, que no es lo mismo, como creen algunos obcecados, que la impasibilidad. Llega á ser verdaderamente irritante la intromisión del autor en la fábula (1), como son odiosas también aquellas largas tiradas de disertación filosófica, política ó estética. En resumen: Valera no tenía facultades de novelista, aunque sí de narrador ameno; pero la amenidad es en la novela lo que la simpatía en las mujeres que no son bonitas: una galante invención, con que se encubren los defectos de forma. Su posición fué falsa; no estaba seguro de si hacía novela; sobre todo, no sabía qué clase de novela iba á hacer; de aquí las innumerables contradicciones de factura en que incurre, tan pronto recargando como escaseando el interés, ya propendiendo á un idealismo marca Feuillet ó Alarcón, ya aproximándose á

---

(1) Como simple prueba, desearía que se leyese el primer párrafo de *El Comendador Mendoza* y de *Las ilusiones del Doctor Faustino*.

cierto naturalismo, siempre muy comedido. Además, se forzaba para dar la nota patética; y un hombre que recurre á estas condiciones nunca podría ser novelista de cuerpo entero y por la gracia de Dios, como un Palacio Valdés, como un Blasco Ibáñez. La posteridad, aun haciendo justicia á sus dotes de narración, de psicólogo, frío á veces, aunque superficial, no reconocerá en él al novelista que crea una forma nueva, que da un rumbo original á la obra de varias generaciones.

En cuanto al *fondo* de sus novelas (quiero decir á la tendencia determinista ó espiritualista), pasó por varios vaivenes y no supo determinarse á sí mismo concretamente. Sus primeras obras eran productos de un irrealismo ya retrasado y de un idealismo vaporoso y muy etéreo, no robusto y humano como el de un Palacio Valdés (en *La alegría del Capitán Ribot*, por ejemplo). La misma *Pepita Jiménez* sólo es bella por lo que la perjudica, aunque esto se tome á paradoja; es decir, por su aislamiento de toda la literatura mundial. Muy bien lo entendió el meritísimo hispanófilo Fitzmaurice Kelly, cuando escribe en su *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900*: «Apareció por fin un libro que nada debía á Francia, que arrancaba de la inspiración original, que tenía por fuentes á Luis de Granada, León y Santa Teresa; que revelaba una vez más lo que Coventry Patmore ha calificado muy bien de *completa síntesis y armonía entre la gravedad del fondo y la risueña amenidad en la manera de tratarlo, que es el coronamiento del arte, y que fuera de la literatura española sólo se halla (y en grado muy inferior) en Shakespeare*».

Siguióse una reacción algo violenta de naturalismo—siempre entendido á su manera, algo así como Martínez de la Rosa entendió el romanticismo en sus últimos años—, manifestada en *Doña Luz*, *El Comendador Mendoza*, y, con preferencia, *Genio y figura*, de una cru-

deza casi zolesca, si no estuviese velada por ese que llaman risueño helenismo.

Es curioso notar que en la obra donde más atrevimiento respira el fondo de la novela es donde Valera ha hecho una declaración más explícita de espiritualismo (1), aunque bien pudiera llamarse reacción antimundanista y no espiritualista. De aquí se desprende que Valera no tuvo idea de lo que ha de ser la misión del novelista en nuestros días; indeciso y sin pauta fija, no supo crear con sus obras novelescas una escuela, aunque fuera una opuesta á lo que exige la acumulación de conocimientos y la consecución de este estilo moderno tan inconfundible. Valera no ha creado un carácter, un verdadero carácter de relieve que pueda recordarse en los futuros siglos. Sus novelas se leen con gusto, pero no dejan rastro alguno, porque su autor no era más que amable narrador á la manera de los primeros cronistas franceses y sajones que daban á la Historia una tan amena elegancia. Por último, Valera no fué novelista porque nunca fué maestro de psicología. Si dejó muchos pensamientos originales, no dió ni una emoción nueva.



No comprendo cómo la Princesa Ratazzi pudo decir, hablando de D. Juan Valera, que «*le reproche qu'on pourrait faire à cet auteur est une tendance trop forte au réalisme et un amour exagéré de la forme*» (2). ¡Una tendencia demasiado acentuada al realismo en aquel que aborreció siempre al realismo y á los realistas! Para ser

(1) Léase la dedicatoria de *Doña Luz.*
(2) *L'Espagne Moderne,* III, pág. 43; París, 1878.

realista hay que ser un sentimental á su modo, un sentimental contenido y disimulado, cubierto bajo la capa de grave historiador. No hay caso que desmienta esto ningún gran novelista del realismo. Se ha dicho que doña Emilia Pardo Bazán carecía de sensibilidad y escribía en frío hasta el punto de ocultar su naturaleza femenina; pero yo responderé á estos cargos que, ó los que tal dicen no entienden lo que es sensibilidad, ó la mía es nula, y creyendo que la tengo no existe. Porque pienso que la sensibilidad de un autor se manifiesta cuando el lector se sensibiliza, lo cual es axiomático y perogrullesco, á más de muy viejo, como que ya nos lo enseña el viejo Horacio:

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi...

Pues yo juro que me he sensibilizado leyendo aquellos diálogos de Esclavita y Rogelio, en *Morriña*, ó la desesperación de Amparo cuando quiere apredrear la casa de Baltasar, en *La tribuna;* y si el autor que infunde estas sensibilizaciones á hombres intelectuales y hartos de libros no es sentimental de los de buena cepa, así me aspen si yo sé lo que es sentimiento. También sobre D. Benito Pérez Galdós han corrido rumores alarmantes respecto á su absoluta carencia de sensibilidad. Aquí ya estoy yo con los que afirman. D. Benito Pérez Galdós no es más que un experimentador; un hombre que desarrolla con acuidad asombrosa el instinto de observación tan vasto y penetrante de que le ha dotado la pródiga y sabia Naturaleza. Por lo tanto, es un disector frío; y por eso nunca llora, porque eso sería tan ridículo como si un practicante llorase al entrar en la sala de operaciones... Pero hace llorar al lector, y el efecto es análogo. Díganme los detractores de Galdós si *Marianela* no es tan emocionante como las obras lacrimosas de los autores que escriben sus obras para deleite especial de las almas sensibles. De D. José María de Pereda, creemos, bajo la fe de la honrada palabra de Me-

néndez y Pelayo, que tenía sensibilidad y delicadeza; y aunque no nos lo hubiese dicho su gran crítico, lo sabríamos por nuestra propia experiencia.

No podemos decir otro tanto de D. Juan Valera. Don Juan Valera debió tener por corazón una lápida sepulcral; y si lo tuvo, lo templó siempre únicamente para usos particulares (afectos de familia, pasión conyugal, amor paterno, etc.). En sus obras, ese corazón nunca se lo vimos. Fué un cerebral puro; un entendimiento discurriendo (1). Por eso, al tratar de él, no podemos considerarle como novelista, como hombre á quien le interesasen los sentimientos de sus semejantes, sino sólo como crítico y como hombre de ideas. Así, tratamos del D. Juan Valera, ático embajador, humorista de guante blanco, *sceptico fidalgo do seculo XVIII, audacioso e zombador*, como le llamó el señor Cervaens y Rodríguez (2). No fué más que eso; un hombre que jugó con todas las ideas de su tiempo; y jugando, jugando, acabó por no darles importancia. Los grandes jugadores son siempre grandes escépticos. Para D. Juan Valera, el Arte, en el cual debía de creer más que en ninguna otra cosa, era un *scherzo*, un juego de chiquillos (y véase cómo en esto daba razón sin querer á los estéticos positivistas, de los cuales estaba, por otra parte, tan distanciado): la Metafísica era otra cosa parecida, un juego de niños grandes (lo cual repitió después de él *Azorín*, en otros términos, en *La voluntad)*, como puede verse en su polémica contra Campoamor, que él tituló ya adrede: *Sobre lo inútil de la metafísica y de la poesía*. Si no se atrevió á decir que la Religión era también un jugueteo, es porque respetaba mucho la religión del Estado;

---

(1) Empleo este gerundio en sus dos sentidos, literal y translaticio: un entendimiento cogitando, y un entendimiento caminando.

(2) *Atravez da Hespanha Litteraria; Breves estudos sobre a litteratura hespanhola antiga e moderna.* Porto, 1901.

y hablaba de ella, sobre todo según iba avanzando hacia el fin de su vida, en un tono que no sabemos si tomar en serio ó en broma. Los Poderes constituídos fueron también para él, al principio de su vida, cuando era más joven (y, por lo tanto, más audaz, *cela va sans dire),* motivo de chanzonetas y burlerías, y se repitió mucho en su tiempo la frase de *regios chirimbolos*, que él creó y popularizó. Después, también en esto se hizo más comedido y respetuoso.

Si no fué gran novelista D. Juan Valera, fué narrador ameno y agradable, y los que buscan en la novela nada más que grato solaz y entretenimiento más ó menos honesto, harán bien en releer sus novelas, especialmente *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino.*

Sobre todo la primera, á pesar del insoportable discreteo en los diálogos, y de las imágenes y conceptos tomados de los libros místicos, tan fuera de lugar en una novela de la época, siempre se leerá con agrado, como una *bonita narración* (1). Los que tienen la saludable costumbre de leer entre líneas habrán podido reparar en la palabra subrayada. Con esta frase he definido perfectamente la idea que tengo formada de las novelas de Valera. No es tan mala como piensan algunos *malos*... Bonita narración llamo á *Pepita Jiménez*, y con eso queda demarcado el terreno que la separa de las novelas realistas. A *Mada-*

---

(1) Todos saben que *Pepita Jiménez* fué la novela más leída de Valera, y uno de los grandes éxitos de librería de los años aquellos. Se publicó por primera vez en la *Revista de España. El Imparcial* la publicó en su edición de provincias, de la que hacía una tirada de 30.000 ejemplares. En 1884 se hacía la 8.ª edición de la obra, que se tradujo al francés (publicándose en el *Journal des Débats,* aunque truncada y deshecha, según mala costumbre de los franceses, y como se hizo más tarde con *El Comendador Mendoza,* del mismo autor), al bohemio, al portugués y al italiano, publicándose en el periódico *La Perseverancia,* de Milán.

me Bovary la llamo yo hermosa epopeya, y no bonita narración. Y con eso creo honrar á una y á otra, y darle su merecido premio á cada cual. Con decir que D. Juan Valera exponía en su misma obra maestra el criterio que tenía sobre lo que debe ser la novela, y este criterio era completamente antitético al de los grandes noveladores realistas, está dicho todo.

«Mi propósito se limitó á escribir una obra de entretenimiento. Si la gente se ha entretenido un rato leyendo mi novela, lo he conseguido y no aspiro á más. Es evidente, sin embargo, que una novela bonita no puede consistir en la servil, prosaica y vulgar representación de la vida humana: una novela bonita debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas, no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo» (1).

Con lo cual concluyo este alegato, en que traté de demostrar, como dos y tres son cinco, que en cuanto á narrador ameno, ático y grato, pudo ser D. Juan Valera todo lo que se dijo y mucho más; pero como novelista moderno, esas ya son palabras mayores. Para ello se necesitan muchas condiciones que D. Juan Valera nunca poseyó... ni acaso quiso poseer...

Novelistas como D. Juan Valera no nos los dé Dios ni hoy ni en los futuros tiempos, pero dénos á manos llenas críticos tan sagaces, hombres tan leídos, tan removedores de ideas, que pongan en circulación tanta cultura universal, y espíritus tan finos y selectos como el autor de *Pepita Jiménez*.

***

Voy á tratar ahora de otra desviación de la novela

(1) Prólogo de la 8.ª edición, VII; Madrid, 1884.

realista, que pareció convertirse hacia un realismo incompleto en manos de D. José de Castro y Serrano, hombre de letras, culto, elegante y ameno, el cual, por muchos aspectos de su temperamento personal y literario, se me antoja algo así como un D. Juan Valera disminuído.

«El Sr. Castro y Serrano es un elegante de las letras, y por eso, á mi entender, aunque no sean éstos los tiempos de mayor esplendor para su fama, lejos de estar anticuado, arrinconado, *decadente*, como dicen con fruición los jóvenes impacientes, que, además de *fogosos*, son malas personas; lejos de estar *mandados retirar*, como también se dice de modo bárbaro y grosero, alterna sin desdoro con lo más nuevecito» (1).

Castro y Serrano era un escritor simpático, avezado á una medianía ilustrada, sin grandes pretensiones. Tenía únicamente la pretensión de escribir de todo: era una especie de Larousse diluído en pequeñas dosis. Igual hablaba de las exposiciones universales, que disertaba sobre el baile, que escribía sobre artes y letras españolas. Tenía lo que antes se llamaba chispa, cultura un poco superficial, pero extensa, y sabía las últimas cosas de Londres (donde había residido) y de París. Amaba la amenidad sobre todas cosas, como reina del mundo, y terminaba su discurso de recepción en la Academia Española: «¿Queréis escribir bien? Pues sed amenos.» Como nunca escribía nada acedo ni *shocking*, sino que todo en él era optimista, risueño y galano, era un narrador á propósito para las damas, muy á tono con *La Ilustración Española y Americana* y *La Moda Elegante*, cuya empresa publicó sus *Cuadros contemporáneos*.

En un preámbulo corto que lleva al frente esta obra, expone su idea y su plan. «Sucédele al presente volumen

---

(1) Leopoldo Alas: *Ensayos y Revistas*, págs. 380 y 381.

algo de lo que le pasa á la sociedad de nuestros días: carece de pensamiento concreto y de tendencia uniforme. Bajo este punto de vista, su título de *Cuadros contemporáneos* revela con exactitud su índole y su desarrollo. Dedicado el autor á pensar y á escribir sobre las cosas que le rodean con ánimo siempre de que vayan unidos al recreo la utilidad y al pasatiempo la meditación, como hay en estas páginas una serie de estudios ó de cuadros que, aun cuando diversos entre sí, se ajustan por su índole al pensamiento generador que acaba de enunciarse... Hombres y mujeres, serios y frívolos, doctos y profanos, para todos efectivamente hay aquí alguna cosa más ó menos discreta, más ó menos agradable, pero siempre bien intencionada. Podría, comparársele á este libro con un gran periódico encuadernado: lleva sus artículos de fondo, su correo extranjero, su crónica del interior, sus estudios de viaje, su revista de salones, su crítica literaria, su necrología y hasta su folletín (1).

En suma, D. José de Castro y Serrano era, como decía muy bien *Clarín*, un elegante de las letras que llevaba bien puesto el *chaquet*, sin indumentarse nunca con el empingorotado *frac*... Hasta en esto se parecía á D. Juan Valera, del que vino á ser un remedo anterior; pero mientras aquél calzaba guante blanco de recepción, Castro y Serrano, más modesto, se contentaba con guantes de gamuza... Nada ha perdido en nuestra estimación porque su estilo nos resulta algo mustio; aun podemos admirar su humorismo atenuado (que en él procedía de la asidua frecuentación de los autores ingleses, los cuales se los había sorbido, como más tarde se los sorbieron todos los buenos humoristas de nuestra época: *Clarín*, Palacio Valdés,

---

(1) *Cuadros contemporáneos*, 007 (caprichosa numeración debida sin duda al ingenio del autor). Madrid, 1871.

Unamuno, Azorín), su humorismo sin acedumbre, accesible á todos, fácil sin ser pedestre, humorismo mesocrático que pudiéramos decir.

Lo que nos interesa actualmente no son sus *Cartas trascendentales* (1) —, donde todo, hasta el título, es una rechifla y sorna mansa, especie de *sifflement* del ardor de investigación filosófica que entonces iba poniéndose de moda; ni sus libros de viajes, *España en Londres* y *España en París*, relatos de un viajero que tiene nostalgia de la patria; *Los cuartetos del Conservatorio*, impresiones de un *dilettante* filarmónico; ni siquiera *La novela del Egipto,* donde describe la inauguración del canal de Suez, vista... desde su habitación, como Javier de Maistre, sin moverse de su alcoba, escribió su *Viaje alrededor del mundo*, y vió el contraste del Egipto de las momias y de las pirámides con el Egipto surcado por líneas ferroviarias de las Compañías inglesas;—Egipto falsificado para los *touristes* que tanto habían de indignar después á Eça de Queiroz (2).

Nos importa, sobre todo, su obra *Cuadros contemporáneos*, y de éstos nada más que el final, *Historias vulgares*. Encantadores son, por la discreta erudición y la fina sal española vertida en ellos, los artículos anteriores: *El libro, Las Exposiciones universales*, *El baile*, *Letras y Artes*. Mas las *Historias vulgares* son quizás las que más realzan la figura del autor; parece que tuvo en ellas un presentimiento de lo que debía ser la novela realista; y es evidente que, por lo menos, su intención al escribirlas fué algo semejante á la de Cervantes cuando compuso el *Quijote* para desterrar los libros de caballerías. A las historias fantásticas, que entonces hacían las delicias del público,

---

(1) Publicadas en dos series.

(2) Véase su magistral obra *A correspondencia de Fadrique Mendes.*

quiso oponer las historias vulgares. El mismo anuncia así su propósito: «No hace mucho tiempo que un ingenio insigne del otro mundo (el anglo-americano Poe) asombró á la generación presente con sus *Historias extraordinarias*. Basadas éstas en un principio filosófico, á que no se sustrae ni sustraerá nunca el corazón humano, cual es la sublimación de lo maravilloso, el hábil narrador pudo conmover y amedrentar al orbe literario, aun habiendo existido Hoffmann largos años antes que él. Y es que Hoffmann partía de lo fantástico para llegar naturalmente á lo maravilloso, mientras que Poe partía de lo real y efectivo en busca de la maravilla; cuyo procedimiento perturba el alma con mayor violencia que otro resorte alguno, por lo mismo que se halla en condiciones completas de verosimilitud.—Si de los *Cuentos fantásticos* de Ernesto Hoffmann ha podido decirse que están locos, de las *Historias extraordinarias* de Edgardo Poe puede decirse que están borrachas. El vértigo que se había apoderado del autor al concebirlas, se apodera del lector al recorrerlas; uno y otro pierden el sentido vulgar para elevarse al sentido extraordinario; después de leer estas historias no es posible dormir. Nosotros, á quienes el malogrado escritor robó más de un sueño, al robarnos más de unas horas de calma, experimentamos desde los primeros momentos de su lectura un ansia de protesta contra el método seguido por el ingenio, que, á haber dispuesto de un numen semejante al suyo, hubiéramos acudido en el instante al palenque, oponiendo lo vulgar á lo extraordinario: esto es, contando las historias que sabíamos, pero garantizando el sueño después de la lectura. De entonces data la primera de las historias que ponemos aquí: la segunda es la última que hemos escrito: entre una y otra hemos echado al mundo lo más predilecto de nuestro corazón, que hoy se abre camino á través de la sociedad perturbada.—Si el género llegase á adquirir boga, ¡con qué gusto

nos dedicaríamos á escribir *Historias vulgares!*» (1).

¿Eran, sin embargo, las historias vulgares una anticipación genial ó un decoroso sucedáneo de las novelas realistas? Les faltaba mucho aún para llegar á la altura á que se elevaron éstas en manos de los grandes novelistas del siglo pasado. O mejor dicho, les sobraba mucho. Los que hemos leído á Zola, á Tolstoi, á Galdós, á Meredith, á Gorki, á Maupassant, á Flaubert, á Palacio Valdés, á Pereda y á la Pardo Bazán, no podemos contentarnos con Castro Serrano, temperamento literario que tiraba algo á lo vulgar, como sus historias... Porque es un fenómeno fácil de observar en los grandes novelistas del realismo: que siendo unos refinados del pensamiento, los aristócratas de la inteligencia, los *vornehmen*, se han gozado en describir lo vulgar y en adorar á lo rastrero; como el divino Jesús descendió á los corazones humildes, con preferencia á los potentes de la tierra... *Deposint potentes de sede et exaltavit humiles*, como se anunció en el Salmo...

Faltábale á Castro y Serrano el instinto de observación tan aguzado en los grandes novelistas de verdad; faltábale, ademas, el revestimiento de la impersonalidad *externa*, indispensable á cuantos quieran ser novelistas modernos. Sobrábale, en cambio, para el buen cumplimiento de su fin, la maña digresiva, que le apartaba de su plan y le hacía deleitarse en bagatelas que hubieran encantado á nuestro actual *Azorín*, el cual ha repetido el grito de Swift: ¡*Viva la bagatela!*... (2). Véase, por ejem-

---

(1) *Cuadros contemporáneos*, págs. 275 y 276.

(2) Grito que á mí no me gusta, entre paréntesis, porque encarna un fondo de desprecio hacia el Arte, y lo deja reducido á la condición de juego y de *scherzo*; doctrina que mí no hacen tragar ni Spencer, ni Schiller, ni Ribot, ni Guyau, ni Arreat, ni Valera, ni Stendhal, ni Swift, ni *Azorín*, ni todos ellos juntos con el inmenso talento individual de que Dios les ha dotado.

plo, qué magníficas disquisiciones verdaderamente trascendentales se le ocurren á propósito de un tabique (1): «Poca cosa parecerá al lector la compañía de un tabique, cuando considera al hombre abandonado del resto de sus semejantes; pero prisioneros célebres ha habido que se contentaban con menos, lo cual prueba que la soledad es una de las ideas más relativas de la existencia humana. Prisionero hubo que se creyó bien acompañado por una araña; húbolo que no se juzgó solo desde que vió crecer una florecilla entre dos piedras; halos habido que se tenían por felices con el eco de una campana de ermita, el ladrido de un perro de ganado ó el canto monótono de un trajinante. Además, un tabique no es cosa tan baladí como parece á primera vista. El tabique es el emblema de la sociedad; el hombre civilizado se diferencia del salvaje en que tiene tabiques. Suprimidlos con la imaginación, y caeréis en la vida nómada de los antiguos ó en el falansterio de los modernos: las dos barbaries de la humanidad. Las fronteras aseguran la independencia de los pueblos; los tabiques constituyen la independencia de los individuos. Por eso los pueblos más cultos respetan tanto la frontera de la casa como el tabique de las naciones. César, pasando el Rubicón, no hizo más que romper un tabique. Los tabiques pertenecen, al parecer, al orden físico, y, sin embargo, tienen menos de físico que de moral.— ¿No es un tabique, acaso, el traje de la mujer que vela las codiciadas formas de la hermosura? ¿No es un tabique el casco de la nave que separa al hombre de la inmensidad? ¿No es un tabique la nube del espacio á través de cuya endeble contextura se desea penetrar inútilmente en el misterio de los cielos? Preciso es convenir en que el

---

(1) Bastará leer esta disertación humorístico-trascendental para apreciar cuánto se había empapado de Lorenzo Heras.

tabique merece los honores de una meditación profunda. Cuando en el insomnio de la noche no os acompaña nada más que el embate turbulento de nuestra alma, el tabique suele representar papeles muy singulares. Los turbios ecos que ncs deja percibir por los cuatro puntos cardinales de nuestro aposento nos ponen en relación tenue, pero viva, con cuatro estancias diferentes á que en el acto prestamos condiciones de sociabilidad. El alma no está ya sola, que está ó con las suyas ó con las extrañas. Si vivimos en casa aislada, el menor ruido que propaga un tabique despierta sensaciones de sobresalto. ¿Es la madre que vela? ¿Es el hermano que padece? ¿Es el niño que dormita? ¿Quiénes demandan auxilio? ¿Quiénes perturban el reposo? ¿Quiénes ó qué causas adversas combaten aquellas almas queridas, con torcedor parecido al de nuestra alma que juzgamos doliente? Si habitamos en casa de vecinos, las sensaciones primeras son de curiosidad ó de enfado. El vecino canta, el vecino riñe, el vecino se queja. ¿Qué sucederá casa del vecino? ¿Por qué será tan imprudente el vecino? ¿Cómo se fabrican los tabiques más fuertes para impedir la comunicación fastidiosa con vecinos groseros? Pero hay ocasiones en que los ruidos no son completamente perceptibles, ó simulan actos que se salen de la esfera normal. Entonces es el terror el que se apodera de nuestra alma. ¿Estarán horadando el tabique? ¿Querrán abrir mi puerta? ¿Preparan un asalto á mi independencia ó á mi dicha interior? Aquellos tabiques que espían por la parte de afuera, denuncian por la parte de adentro: hacen el oficio de guardas; pero de guardas torpes, que, ya que saben denunciar, no saben defender. Son unos chismosos impotentes: avisan el daño y no lo pueden impedir ni remediar. ¡Malditos tabiques! Las fronteras de las casas debían estar construídas como las fronteras de las naciones: un río, una montaña, una fortaleza, un idioma; es decir, una pared maestra, un foso, un

jardín, una medianería sorda. Con esto y un derecho privado municipal á semejanza del derecho público internacional, los hombres vivirían más tranquilos, más independientes, más autónomos. Los ingleses viven así: son los más aislados dentro de la familia, y, por consecuencia, los más libres dentro de la sociedad. Ellos no temen que el vecino se deje la puerta abierta, y que facilite un robo por descuidado; ni que le pegue fuego á la casa por distración, y facilite una catástrofe con su torpeza; ni que se cante una boda en el piso de arriba, mientras se auxilia á un moribundo en el piso de abajo. Los ingleses viven consigo propio, que es la mejor manera de vivir en paz con el resto de los hombres. Ellos proscriben el tabique y hacen muy bien. ¿No les parece á ustedes que hace falta discutir y votar una ley sobre los tabiques? Y eso que el ingenio moderno se ha adelantado al legislador para precaver muchas y grandes cosas. Los tabiques de los conservatorios de música se rellenan de serrín, porque el serrín es la materia menos conductora de las ondulaciones acústicas; los tabiques de las cárceles se construyen dobles también, y se rellenan de arena cernida, para que los presos cuando quieran escalar se encuentre con un aluvión de tierra que no tienen dónde esconder; por último, los tabiques de los tesoros están llenos de aguas para que en momentos dados puedan producir una inundación que impida el robo violento de las multitudes» (1). Esto es jugoso, esto es lozano, esto es bonito; pero tiene el inconveniente de no ser novelesco.

Y así era siempre el procedimiento que usaba para novelar Castro y Serrano: un episodio burlesco de la vida vulgar desarrollado sin premura y con tiempo holgado,

(1) *Cuadros contemporáneos*, páginas 353 á 357; Madrid, 1871. (*Historias vulgares*; *El sobrino de Tántalo*, III.)

entretejido de disertaciones humorísticas, que aunaban la fina burla con la exactitud de observación. Los episodios están escogidos con acierto: no pueden ser más dramáticos. *El sobrino de Tántalo* impresiona hondamente: aquel estudiante de Medicina, truhán como todos; aquella casa de huéspedes fétida y oscura, aquel tabique misterioso, aquel enamoramiento de la desconocida mujer, todo entra en el dominio de la novela realista. Alguna inverosimilitud hay en los detalles y alguna nota melodramática, reminiscencia de las novelas de folletín, tan leídas por entonces. Mas no cabe dudar de que en Castro y Serrano había madera de novelista, que veía encanto en la vida vulgar (como se demuestra en la descripción de la vida estudiantil) y que hubiera podido ser mejor novelista si hubiese seguido trabajando en el género...

En 1879, escribía Mme. Ratazzi: «La novela histórica está representada por un autor de gran mérito, Pérez Galdós, que es también un periodista distinguido. Publica actualmente una serie de cuadros históricos de España desde el comienzo del siglo XIX, y sus descripciones son sorprendentes *(frappantes)* por la verdad de los detalles y el conocimiento profundo de esa época crítica de la sociedad y de la política. Cánovas del Castillo, ese talento universal *(cet esprit universel)*, ha escrito algunas novelas. Correa, periodista lleno de delicadeza y de vivacidad, es uno de los hombres más ingeniosos; las *Rosas* y *Perros* manifiestan excelentemente el giro (*la tournure*) de ese espíritu original, prendado de las antítesis y de las comparaciones. Castro y Serrano carece de vigor en sus creaciones, pero la pureza de estilo, la gracia y la brillantez de sus descripciones, lo acabado (*le fini*) de los detalles, le dan un encanto particular» (1).

---

(1) *L'Espagne Moderne*, III, 44 y 45.

Con estas palabras queda admirablemente definido el carácter de la novela de Castro y Serrano. No tiene vigor épico, no es un trasunto integral y completo de la realidad; pero en los detalles es ya definitivo; y de los detalles fácilmente se va al conjunto. Su novela no es todavía la plena novela realista, en su armoniosa integridad, pero es, sin duda, una anticipación muy lozana, una promesa muy risueña... Sobre su figura no aletea el murciélago bochornoso del olvido; y la posteridad hará bien en recordar sus novelas como el primer paso hacia una nueva era novelesca...

***

Yo no quisiera por nada del mundo ser escéptico; y temería igualmente caer en el dogmatismo inflexible como en un escepticismo bastardo y fácil de simular. Este escepticismo, que muchos jóvenes consideran como su más preciado patrimonio intelectual, se adquiere por setenta y cinco céntimos de peseta leyendo en la *Biblioteca Sociológica Internacional* á Anatolio France traducido por Ciges Aparicio. Porque yo no hago á estos incompetentes jóvenes el honor de creer que han leído á Sexto Empírico en el original... ni siquiera á Bayle, más accesible en su francés galano. No; yo no soy un escéptico, ni en materias literarias ni en ningún otro orden de cosas. Creo en Dios, que es grande y está en los cielos; en mi patria, que es también muy grande y tiene una tradición gloriosa; en el catolicismo, que es la religión *divinitus inspirata*, como diría Domingo de Soto; en el Arte, que es inmortal, á pesar de las maquinaciones que contra en él se fraguan; en el amor de las madres y en el de algunas otras mujeres buenas y cariñosas... No soy de los que se sientan en la *Maison Dorée* para dudar de la virtud de todas las nacidas; ni de los que asustan á los burgueses de Recoletos con

fáciles desplantes de *blasés*, asegurando que no se fían ni de la camisa que llevan puesta...

Mas no soy tampoco de estos dogmáticos intratables y virulentos que ven la vida invariablemente desde un mismo plano, y no cambian de opinión así les emplumen... Con ser tan firme mi creencia en la vida futura y en la resurrección de la carne, no ando por ahí gritándolo á todas horas, ni hablo de ella con tanta seguridad, que cualquiera pudiera creer que volvía de ella, *putes eos jam revixisse*, como decía con mucha gracia el gran apologista del cristianismo, Minucio Félix, en su diálogo *Octavius*, que el mismo Renan hubo de denominar «la perla de la apologética cristiana». Y lo que me ocurre en el orden religioso, me ocurre en el orden intelectual; y para precisar más, en el orden estético, que es mi especialidad. Así no quisiera que, si alguna vez doy sentencias, las diese con ese aire de confianza ridícula que hacía reir á Cicerón, cuando, exponiendo la doctrina de un filósofo *(De Naturâ Deorum*, I, 8), dice que éste la sostenía con tal entereza como si acabase de bajar del concilio de los Dioses, *tamquam si e deorum concilio descendisset*.

Así, aunque algunos se sorprendan cuando me vean tratar siempre de ser lo más espiritualista posible y luego defender con ahinco y cariño la novela naturalista, no se pasmen ni aturullen, que todo se compagina bien. O yo estoy dotado de un sexto sentido que los demás mortales no poseen y que Locke pedía para sí (y después de él lo ha pedido D'Annunzio), ó han de verse forzados á confesar que *Madame Bovary*, leída sin *parti pris*, sin saña contra el autor, es arte y gran arte, y no hediondez y podredumbre naturalista, como creen algunos críticos idealistas.

Y al decir así, no me vengan algunos con que esa es una nueva manera estética; ó yo estoy dotado de una percepción estética más aguda y privilegiada que la de los

demás mortales (y puesto en este disparadero, la frase, que pudiera parecer presuntuosa, no lo es), ó estoy demente, lo cual no creo. De lo contrario, no concibo cómo hay quien vea en la novela naturalista putridez y desolación, que ponen vacío en el espíritu. Para mí, Gustavo Flaubert, ó Eça de Queiroz—y no me amparo con novelistas españoles, para que no me digan que postergo á ninguno—, son tan románticos como pudieran serlo Alphonse de Lamartine ó Almeida Garret.

La novela realista es indudablemente una segunda creación. Decir una creación corregida sería blasfemia é inexactitud. Más bien se puede pensar que el novelista de hoy (como el épico de antaño) trata de remedar con sus semi-creaciones al Dios que nos sacó á nosotros todos de la nada. Sepamos que «sólo Dios tiene ideas en sí, de donde copia todas las figuras, quedándose con los originales, que son infinitos; que los hombres no criamos flores, sino sólo juntamos ramilletes de las criadas» (1). Pero los hombres, en estas copias, han llegado á dar sensación tan penetrante y aun á veces más grata que la de la realidad.

Para los novelistas del realismo se ha hecho la frase: el genio es un don de Dios. Sí; el genio es una gracia *gratis data,* como dicen los teólogos, y sin el genio no se hacen obras grandes, en la novela, que es, ante todo, poesía. Muchos se han dejado arrastrar á la opinión contraria demulcidos por el efecto que les produce un Zola, inscribiendo en la pared de su cuarto de trabajo: *nulla dies sine linea;* y han afirmado aventuradamente que para ser un buen novelista sólo se necesitaba constante laboriosidad y larga paciencia. No, no es así; si hay algún género de arte

(1) Saco esta cita de los curiosos *Discursos de las comedias* de autor anónimo (1620), publicados por el erudito Cotarelo y Mori. *(Controversias,* páginas 210 y siguientes.)

para el que no haya sido escrita la frase de los fisiócratas: *el genio es una larga paciencia* (1), es la novela realista. Se puede ser un gran crítico y no tener un átomo de genio; el estudio y la constancia en el trabajo, ayudados de la cultura y del gusto que se va afinando al contacto con las obras maestras, bastan para esto. Mas para ser poeta, para ser novelista, sin el chispazo original, sin el fuego innato, no se puede ser grande y pasar á la inmortalidad coronado por los laureles de poeta, que hoy parecen reservados al novelista, el poeta de la edad presente.

Quizás por esa preferencia ó apasionamiento que yo tengo hacia la bella novela realista, como fuente de emoción pura y origen de un arte elevado, que crea entre nosotros una original y característica modalidad de civilización (como la creó entre los helenos la tragedia), es por lo que tengo en poco á muchos escritores idealistas que tanto aprecian, y en cambio doy relieve á otros que quizás no valgan en dotes poéticas ni tengan preponderancia de facultades mentales, pero que utilizan mejor sus recursos asentándose sobre el firme terreno del realismo.



Trueba fué un cantor de la moral tradicional y de la honesta vida doméstica. Falta saber si los datos que él presenta en sus novelas corresponden con los que ofrecía la

---

(1) Carlyle, que tanto se había empapado de Voltaire y de Helvecio, y en general de todo el enciclopedismo francés (de donde salió aquella frase equivocada), escribía una vez, sin duda en un momento de *reminiscencia*, puesto que él era hombre bastante idealista y platoniano para pensar en contrario: «*Indefatigable industry and fixedness of purpose are twice worth genius.*» (La laboriosidad infatigable y la firmeza en el propósito equivalen á un genio duplicado.)

realidad de entonces, si la compulsamos imparcialmente y sin aprensiones. Creo yo que nuestros padres estaban ya lo bastante averiados y maleados para que no se les pintase en el ambiente patriarcal é idílico que creó Trueba para sus obras. Sus *Cuentos de color de rosa* tienen el primer inconveniente del título, que indispone contra ellos á toda persona de buen sentido. El que ve el mundo *a priori* todo de color de rosa, es tan despreciable como el que de antemano hace cabalgar sobre la nariz unas gafas ahumadas, con lo cual lo ve todo negro... El mundo no es, en absoluto y totalmente, ni todo negro, ni todo rosa, ni todo rojo, ni siquiera todo azul, como quieren verlo los jóvenes de hoy, á quienes se les han indigestado los versos de Rubén Darío... (1).

Por lo demás, Trueba tenía condiciones de narrador fácil y galano. No aspiró á más; no quiso ser novelista en grande. Sus relatos tienen encantadora ingenuidad y están escritos con soltura; no era Trueba hombre de acalorada fantasía ni de desenfreno romántico. Modesto en sus aspiraciones, como en su vida, no pretendió la gloria de la inmortalidad, sino el favor de un público iletrado é indocto, plebeyo casi siempre, ó, á lo sumo, de la mesocracia más humilde, pero de buen corazón. Para eso siempre estuvo á bien con la religión oficial, con el derecho consuetudinario y con la moral casera, aunque en algunos cantares del pueblo se permitió copiar sus acentos picarescos...

Le faltó fuerza, vida, calor. Su obra es una estatua de

---

(1) *Nota bene:* el azul era para Goethe un color triste; el azul, dice en su *Teoría de los colores*, «nos da una sensación de frío, y hace pensar en la sombra» (*das blaue gibt uns eingefühl von Kälte, so wie er uns auch an Schatten erinnert*), añadiendo que «un vidrio azul nos muestra los objetos á una luz triste». Para mí, el azul es, por el contrario, el color más alegre; dice algo pascual, florido, que dilata el ánimo...

Galatea, en la que falta el Pygmalión. Tuvo el mérito, sobre todo, de ser un escritor regional muy querido entre todos sus paisanos. Interpretó el alma vasca, bravía como el Cantábrico y apacible como las praderías. Hizo la apología de sus bailes castos, de sus músicas suaves y resignadas, de sus romerías, de su chacolí, de sus *aurreskus*, de todo lo que aun le resta á la raza vasca como vestigios de raza fuerte. Y con esto cumplió una misión muy grata, muy afectuosa, y tan recomendable, por lo menos, como la de dar conferencias sobre la telepatía en cualquier Liceo... Como escritor regional que, por escribir en castellano, se creó fama en el país entero, debemos juzgarle y apreciarle.

Piñeyro sintetiza así su juicio crítico sobre Trueba. «En los *Cuentos* de Trueba—dice—, en los de *Color de rosa,* en los de *Varios colores* y en los demás, falta mordiente, falta algo que vigorice el optimismo y lo armonice más exactamente con las realidades de la vida. Su observación rara vez penetra bien hondo, salvo, por ejemplo, al mostrarse declarado enemigo del abandono de sus hogares por tantos vascongados, que corrían en busca de fortuna á establecerse en todas partes» (1).

Fué también mérito de Trueba conservar para su obra de arte candor tan sobrio y sincero en una época en que el contagio romántico era cosa corriente: —la blasfemia de Shelley, el libertinaje moral y religioso de Byron (remedado aquí por Espronceda), la degeneración alcohólica de Alfredo de Musset y (esto era lo más tenue y plácido) la muda y sorda protesta contra la Providencia y contra el Destino, al ver la imposibilidad de vencer al *ananké* insuperable, lo que Alfredo de Vigny expresaba en estos términos: «Una desesperación apacible, sin convulsiones

---

(1) *El Romanticismo en España*, pág. 338. París, 1903.

de cólera y sin reproches al cielo, es la sabiduría misma... El silencio será la mejor crítica de la vida» (1).

Si alguna vez, al fin de su carrera literaria, presintió la entronización y reinado definitivo de la novela realista (tal vez sospechada por él al prologar las *Escenas Montañesas* de su amigo Pereda, en el cual ya pudo adivinar algo más que un paisajista y un costumbrista de fina intención), sin duda se consoló pensando que estaba ya demasiado cerca de la tumba para meterse en nuevas andanzas, y se dijo, como Beranger cuando Luis Felipe quiso atraérselo, que «era demasiado viejo para concertar nuevas amistades».

No fué siquiera, como Castro y Serrano, un anunciador del realismo, sin saberlo (pues no hay que olvidar que estamos en España, la tierra que en todos tiempos ha dado los grandes artistas inconscientes); al contrario, quiso siempre revestir sus creaciones con los tintes suaves y las gasas pudorosas del Idealismo... Pero su obra no se ha marchitado en un día, porque era una rosa fresca y jugosa, pero rosa de Septiembre, rosa tardía, producto de un cerebro maduro y de un agudo espíritu de observación...



Entre los que en la época desenfrenada y tumultuosa del romanticismo profesaron la templanza, flor inusitada en aquellos tiempos—la templanza, *illam saluberrimam partem animi* (*moderationem*) *quae mentes nostras impotenti temeritatis incursu transversas ferri non patitur*, como la llamaba el historiador latino Valerio Máximo—, en aquellos tiempos en que era lo mismo alabarse de beber licores en el cráneo de un tambor mayor muerto en la

---

(1) *Journal d'un poète*, pág. 32.

Moskowa, que violar monjas en sus retiros sagrados, escalando las tapias musgosas de los conventos—en aquellos tiempos en que el que menos respondía al que le preguntaba cuándo iba á publicar sus obras completas:—Cuando no haya burgueses (1), y el que tenía fe en su arte y en su inspiración, en su Euménide interna, se iba por los campos y entre las flores «á cazar versos con reclamo», como decía Mathurin Regnier, y aun hombres tan convencidos de la necesidad del esfuerzo cotidiano como Baudelaire, autor de la frase «la inspiración es hermana del trabajo diario», creían que debía irse á pasear al sol para componer versos, y decía de Febo:

> *ce père nourricier, ennemi des chloroses,*
> *éveille dans les champs les vers comme les roses...* (2);

entre estos pocos *quos amavit Jupiter*, se cuenta el humorista, amigo de antítesis y comparaciones burlescas, en la vida y en el arte, Ramón Correa, autor de la novela *Rosas y perros* y prologuista de Becquer Fué siempre para sus amigos Correíta, aunque murió «siendo *oficialmente* Consejero de Estado, ilustrísimo señor, Caballero de no sé cuántas órdenes», como dijo, simultáneamente con su fallecimiento, el culto y veterano escritor D. Antonio Sánchez Pérez (3).

Un poco disparatado é hiperbólico á veces en sus comparaciones, quizás abusando demasiado del humorismo; pero siempre genial, con médula, y encantador aun en sus devaneos trascendentales. Su novela deja una im-

---

(1) Este escritor de la época de furia y de tormenta de *sturm und drang*, como diría Goethe, se llamaba Philotée Neddy, nombre músico, exótico, sonoro y significativo.

(2) *Les Fleurs du mal.* (*Tableaux parisiens; Le Soleil*, c. IX.)

(3) Véase su interesante artículo *La Hijuela del Parnasillo.* (*La España Moderna*, año VI, núm. LXX; Octubre 1894.)

presión fuerte; se extraña uno de que un escritor así haya sido menos estimado de lo que merece. Hay rasgos de ternura y rasgos de humorismo, que ningún escritor de aquella época tuvo y que pocos han igualado después. Se adivina en sus procedimientos que aun está en formación la novela realista, que aun no se ha libertado de las coyundas pesadas que la ataron por mucho tiempo; pero hay en ella á veces relampagueos de genio. Se adivina que Correa, influído por su amigo Becquer en la concepción de su arte (mezcla de risas y de lágrimas), no conocía aún los resortes técnicos de la novela moderna; que prodigaba las antítesis, recargaba las imágenes y acumulaba las divagaciones; pero ¡ah, no he de blasmarle (1), yo, cuando veo en su obra tanto ingenio derrochado y tanta sensibilidad contenida! ¡A riesgo de encontrarme con bellezas como la descripción de la muerte de Luisa, paso por intercalaciones autobiográficas y subjetivas, que tan irritantes y artísticamente indecorosas me parecen, porque la asimilan y rebajan á la categoría de compilación de desahogos líricos, entretejidos con marrullerías ingeniosas!...

Tengo la firme creencia de que el talento de Rodríguez Correa se anticipó en mucho á sus contemporáneos. ¿Cómo sino á título de anticipación genial hemos de tomar aquellos párrafos del capítulo XII (2), donde da tan concretas y á la vez tan metafísicas adivinaciones del es-

---

(1) He de usar con perfecto derecho esta palabra siempre que me dé la ocurrencia; pero no me *blasmen* de ello, que no es galicismo. Y si no, agora lo veredes, que dijo Agrajes. En su Diccionario danla ellos los académicos como palabra anticuada, pero castellana al fin. Juan de Mena canta:

Dame licencia mudable fortuna
porque yo blasme de ti lo que debo...

(2) *Rosas y perros*, pág. 142 y siguientes. Madrid, sin fecha.

píritu moderno, y al hablar de nuestro escepticismo, de nuestra incertidumbre, de nuestra *agnosis*, de nuestra mano tacteando en la sombra, escribe estas líneas inolvidables que parecen salidas de la pluma de un crítico artista á la moderna (Rodó, v. gr.): «En este siglo de dudas y vacilaciones que atravesamos, en que á la luz de una crítica analizadora se han desconcertado y esparcido tantos cuerpos de doctrina, antes homogéneos y compactos, sin lograr por eso crear todavía otros tan sólidos y fuertes como aquéllos, vislumbrándose, sin embargo, futuro génesis de otras creencias y otras verdades, el alma humana se encuentra á veces perpleja dentro de sí misma, y unas veces la conciencia se agita como crisálida en su capullo para echar de menos creencias antiguas, ó, mariposa instantánea, entrevé otra luz, otra vida lejana, y tiende hacia ella sus alas con la avidez del marino que percibe el faro, nuncio venturoso de un mar sin tempestades y de un puerto humanitario y seguro.»

¿Queréis ternura de la honda; delicadeza más penetrante por la forma impersonal en que va revestida; rimas de Becquer transcritas en prosa; caricias de un terciopelo espiritual, si la osada expresión se me permite? Pues aquí tenéis muestras inolvidables: «Hay una reacción química en que, puestas en contacto dos sales diferentes con distintas bases, cambia una su base por la de otra, y viceversa. A esto llaman los químicos *cambio de parejas* (1). Pues bien: puestas en contacto dos almas que han de amarse, antes de que el amor se manifieste de un modo patente, va adquiriendo una las aficiones de la otra, y el

---

(1) Notad de paso qué bien traída está la transición de lo que pudiera llamarse «soflama científica» á la delicadeza genuinamente becqueriana, ingénita en el autor de *Rosas y perros*, y cuán bien empareja éste el período humorístico con el período senti mental.

corazón, que no se atreve á decir al sujeto—¡yo te amo!—, le rinde culto en sus manifestaciones. En este período de incubación amorosa, usaban los galanes de la Edad Media los colores de sus damas; y gastan los de la Edad presente sus perfumes favoritos, tararean las piezas que ellas tocan al piano, van poniendo, en fin, sus almas al unísono, de modo que, cuando llega el arranque de la pasión, los espíritus no hacen más que fundirse espontáneamente entre una vibración sonora para perderse juntos y abrazados en las ondulaciones del infinito» (1).

¿Queréis humorismo recio y de buena cepa castellana? Helo aquí: «Si no estuviésemos en España, donde casi todo el mundo es general ó brigadier, por lo menos, nos ahorraríamos descubrir el carácter del general B., que, á pesar de no intervenir prácticamente en el desarrollo de esta narración, etc.» (*Obra citada*, cap. V, pág. 66.) He aquí aún más humorismo mezclado con discretas alusiones históricas y con atisbos de psicología colectiva, de *völker-psychologie*, que diría su creador Wundt, muy bien traídos: «El verano de Madrid, pleonasmo, quinta esencia, triple extracto de verano, sobre todo en la época á que se refiere nuestro relato, pues no había canal de Lozoya, el verano en Madrid, repito, se hallaba en todo su apogeo. Si por motivos históricos no estuviera yo muy á mal con el Sr. D. Felipe II, bastaría y sobraríame con la peregrina ocurrencia que tuvo de fijar la corte en Madrid por los mismos procedimientos con que un matemático encuentra el centro de un círculo, y sin tener en cuenta que los habitantes de la villa y corte habían de ser de carne y hueso y no radios, diámetros, secantes ni tangentes. *El estilo es el hombre*, dijo Buffon. Madrid es Felipe II, digo yo. En efecto: la corte de las Españas es ardiente y seca

---

(1) *Rosas y perros*, cap. VIII, páginas 98 y 99.

en verano, y seca y horriblemente ventilada en invierno. Suprimid las artísticas huellas del italianizado Carlos III, y ¿qué os queda de Madrid? El primer pueblo de la Mancha, si se mira al llano; el último de los ventisqueros, si se mira á Guadarrama. Tan sólo el otoño es magnífico en Madrid, como lo fué el otoño de España, de que es representante entre las ruinas de la Invencible, las rotas de Flandes, las hogueras de la Inquisición y la petrificación religiosa del Escorial; nuestro antiguo amo y poderoso rey D. Felipe II, que al bajar á la tumba nos dejó un recuerdo perdurable de los suplicios fríos y calientes de la Inquisición en su famosa villa, equidistante de todos los puntos del litoral, como su alma de todas las de sus contemporáneos, antecesores y sucesores» (1).

***

No diremos mucho de D. José de Selgas, autor de muchas poesías encantadoras de ingenuidad y ternura, y escritor en prosa de fárragos conceptuosos, que nos retrotraen al siglo XVII en su última decadencia, con más un amor exagerado á los lugares comunes disfrazados de pensamientos trascendentales, porque no hemos de ser nosotros más indulgentes que el P. Blanco García, el cual quería mucho á Selgas por su condición de adalid de la escuela tradicionalista ó neo-católica, como se vino después á llamar, y que da la síntesis de su juicio sobre la producción novelesca densa y pesada (2), aunque no múltiple, del autor mencionado, en estas palabras que hago mías: ¿Deja de ser curioso, porque sea triste, el

(1) *Rosas y perros*, cap. IV, páginas 59 y 60.

(2) Publicó Selgas las siguientes novelas: *El ángel de la guarda*, *Historias contemporáneas* y *La manzana de oro*. (Sólo esta última consta de seis tomos.)

hecho de que entre las obras de Selgas ocupen más de la mitad de los volúmenes larguísimos relatos novelescos, dignos de Montepin, y que tienen su público de devotos y compradores? ¡Malhaya el diablo familiar, que así extravió al Quevedo minúsculo de *El Padre Cobos* y las *Hojas sueltas!*... ¡Cuánto habríamos ganado con que los rimeros de cuartillas consumidos en *La manzana de oro*, *El ángel de la guarda* é *Historias contemporáneas*, se hubiesen cuajado de filigranas en verso, como *La primavera y el estío*, ó de apuntes y observaciones conceptistas en prosa! Algo de esto último hay en las novelas de Selgas, cuyo ingenio no sabía desmentirse del todo á sí mismo; algo hay también de abundancia y donosura fraseológicas; pero ¿quién va á buscar las perlas ocultas en aquel océano de puerilidades? Como esbozo sin concluir, como diálogos bien conducidos y tal cual escena cómica muy aceptable, merece ser citada la novela póstuma *Nona*. La palabra subrayada es el apodo con que conocen en su casa á la Heroína, ángel humano de los que solía idear Selgas, y á quien hace sombra la hermana mayor, hermosa como Venus y mala como Caín, disponiéndose las cosas de modo que Nona, destinada á entrar en un convento, le quita el novio á la primogénita, convertida en monja por arte del anónimo que escribió el último capítulo de la novela, conforme al plan concebido y no realizado por el autor (1).

*
* *

¿Quién me dice á mí que la labor total de D. Miguel de los Santos Alvarez no vino á representar en España lo que la labor de Champfleury en Francia? Algo obscurecidos los dos en vida, y después de su muerte olvidados

---

(1) *La literatura en el siglo XIX*, volumen II, cap. XXX, páginas 556 y 557.

más de lo que se debiera, tanto uno como otro vinieron á echar los cimientos de la novela realista y á barrer el camino, limpiándolo de la broza ultra-romancesca que lo cubría, para dejar paso á más positivas y durables conquistas del realismo.

El juicio de doña Emilia Pardo Bazán sobre D. Miguel de los Santos Alvarez me merece todo el respeto que yo tributo á quien ha sabido encontrar tan acertado modo de crítica como la autora de *Polémicas y estudios literarios*, y á quien ha sabido construir con materiales tan permanentes y con laboriosidad y paciencia que desgraciadamente duraron poco para nuestras letras, la maciza y sólida pirámide del *Nuevo teatro crítico;* pero me parece un poco severo.

Después de hablar de él como poeta, escribe: «En prosa vale más, aunque no cabe asentir á los desmedidos elogios que obtuvo su novela ó cuento *La protección de un sastre.* Y no es que para juzgar esta novelita y los demás cuentos en prosa de Miguel de los Santos Alvarez me suba á la tribuna del exigente crítico, que ha visto en nuestros días florecer la novela y producir algunas que bien se pueden considerar obras maestras, no; yo juzgo *La protección de un sastre* colocándome en la misma época en que vió la luz, y digo que ni á los buenos cuentistas españoles, ni á los modernos franceses (modernos les llamo dentro del período romántico), se acerca Alvarez en *La protección de un sastre*, que me parece, en cierto respecto, inferior á otro cuentecillo suyo, *Amor paternal.* He visto, en no recuerdo qué artículo necrológico, comparado á Alvarez con Diderot. *¡Diderot!* Hay favores que aplastan. Si comparasen á Miguel de los Santos Alvarez con Alfonso Karr, sería mejor para el simpático *alter ego* de Espronceda» (1).

(1) *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 23, Noviembre 1892.

Yo creo, á pesar de lo que se diga en contrario, que *La protección de un sastre* podrá ser un jalón puesto en las letras españolas, por el cual se señale el paso á la fuerte y bella novela realista, que, liberada de las trabas que la vincularon durante algunos años con la corriente candorosa y falsamente idealista, sin las gallardías de la genuina novela romántica, que en Francia falsearon Octavio Feuillet, Julio Sandeau y Federico Soulié, y que en nuestra tierra, saltando sobre las incongruencias conceptistas de Selgas, las ternuras y las ironías, á veces geniales, de Correa, y los humorismos de Miguel de los Santos Alvarez, vino á caer en manos del primer gran novelista, neta y esencialmente realista, que hemos tenido en nuestra patria: D. José María de Pereda.

CAPITULO V

La novela nacional.

Al inspeccionar el epígrafe que pongo al frente de este capítulo, el claro entendimiento del lector habrá añadido inmediatamente, por una elipsis voluntaria, el nombre de D. Benito Pérez Galdós. Es casi pleonástico escribirlo. Decir novela nacional, de verdad española, con toda la amplitud de horizontes del realismo y sin que esté por medio *el abismo naturalista*, mal que pese al P. Blanco García; decir novela amplia, realista, generosa, á veces enturbiada por achaques de sectarismo, pero siempre serena y pura cuando se eleva á las regiones del arte, es nombrar al autor de *Doña Perfecta.*

Galdós, que es el novelista más impersonal que hemos tenido en España, viene á ser también, por raro artificio, el que sobre nosotros ejerce más señorialmente el poder de emoción humana. Nos complacería que se nos encalabrinaran en leyendo esto todos aquellos jovenzacos de pomposa melena y escasa erudición, los cuales, por un aberrativo modo de pensar, parece como que, en habiendo puesto en solfa todas las interioridades del hogar y las malaventuras de sus idílicos amores de rapaces, ya se imaginan haber conquistado el imperio de las letras y dado al arte moderno (que dicen ellos) un estremecimiento nuevo.

Muy otra, y mucho más noble, es la característica

galdosiana en la literatura contemporánea y en la literatura universal; porque se da el caso, verdaderamente glorioso para nuestra patria, de ser Galdós el único novelista que, con D. Armando Palacio Valdés, autor insigne de *La Hermana San Sulpicio*, ha traspasado las fronteras. Eça de Queiroz decía en una de las cartas de Fradrique Mendes: «*Se seu filho ja sabe ó castelhano necessario para entender os* ROMANCEROS, ó DON QUICHOTE, *alguns dos* «piccarescos» *vinte paginas de* QUEVEDO, UM OU *otro romance de* GALDÓS, *que é tudo quanto basta ler na litteratura de* HESPANHA...» En escritor tan exquisito, y que tan tacañamente regateaba la adjudicación de gloria á los hombres más florecientes de nuestra literatura, esta simple indicación del nombre del mundial autor de *Doña Perfecta* representa ya una carta de ciudadanía en el mundo europeo de las letras.

Por otra parte, quien ande un poco al corriente de las últimas producciones de revistas y libros extranjeros, sabrá que el nombre de Galdós corre en boca de todos los grandes críticos. El erudito Federico Loliée se ocupa detenidamente de la producción galdosiana en su modernísima *Historia de las literaturas comparadas*. Ultimamente, el notable hispanófilo Mr. Martinenche dedicaba en la universal *Revue des Deux Mondes* sendos artículos á estudiar la producción teatral del maestro. Si hubiésemos de establecer competencias con tanto leído crítico como ahora nos sale, fácil fuera llenar algunas páginas con la enumeración de estudios dedicados en revistas extranjeras á la obra del autor de *Electra*.

Galdós, un gran impersonal, es el autor de más personalidad que por acá tenemos. No ominaremos con voz resonante, por no gustar de las atribuciones de la crítica profética, que la impersonalidad sea el gaje reservado en los tiempos futuros á todo gran artista. Sólo aseguraremos que, en los tiempos que corren, es la prenda segura

para no ser olvidado. Esa objetividad prodigiosa, á lo Goethe, le constituye en una figura originalísima dentro de nuestra literatura. Frente á los lirismos personales de jóvenes inexpertos que, como diría Juan Pablo, toman la realidad exterior por las sensaciones de su propio yo, destaca la figura eminente de este gran hermético. Hombre un poco reconcentrado en sí, lo es Galdós no menos en la novela. Aparece como un sacerdote del arte, que oficia no en la torre marfileña, encastillado y hosco, sino en el campo franco, al aire libre, ante la multitud postrada.

La crítica más inclemente no podrá negarle ese *don de humanidad* privativo de los grandes genios. Le negará requisitos de estilo y repulgos de dicción de que él no se cuida, pero la facultad de crear hombres y de reconstituir épocas no se adjudica *nemine discrepante*, y á quien se adjudica se llama Balzac, Zola, Galdós. Desde *Doña Perfecta* hasta *La de los tristes destinos*, ¡qué serie de hombres y mujeres, ya animados ó tristes, risueños ó llorosos, sollozando, implorando, gimiendo todos en la plena posesión de su ciudadanía en la Urbe Humana! ¡Cuánta humanidad en movimiento á través de las novelas del genial maestro!...

Los grandes creadores no pueden ser juzgados con cuatro frases más ó menos mordientes y epigramáticas. Los grandes creadores resisten al embate de esas marejadas contrarias de odio (ó de envidia) que de tarde en tarde les azotan... Porque ellos llevan en sí suficiente fuerza interna para contrarrestar estos ímpetus enérgicos; y pueden gobernar por sí solos su barquilla entre las fragorosas oleadas del Océano que la embiste, sin tener que decir como Lope de Vega:

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota, etc., etc.

Galdós es, ante todo, un creador, y por eso su gran

arte triunfa de todos los hostiles dicterios. «Entre los escritores modernos de España quizá no haya uno solo que pueda competir con Galdós en fuerza creadora. Sus novelas contienen, no un museo, sino una verdadera población de tipos diversos, de personas reales, á las cuales nos parece haber tratado familiarmente y cuyas penas y dolores nos han hecho derramar lágrimas abundantes. Gloria, Doña Perfecta, León Roch, Tormento, Fortunata, Jacinta... y todos los demás personajes de las novelas de Galdós tienen vida propia, existen y nos inspiran, como si fuesen reales, repugnancia ó simpatía.» Así escribía, á propósito de *Torquemada en la cruz*, el docto publicista que se ocultaba bajo el pseudónimo del Licenciado Pero Pérez (1). Nada más cierto que esta afirmación del perspicaz crítico.

Galdós es, ante todo, el Balzac español, el almacén de documentos humanos, el Homero de nuestra mesocracia formada á raíz de las tormentas del 48. Sus novelas son más que epopeyas de la burguesía; son inventarios hechos por una pluma de artista. Basta recordar cualquier novela de Galdós (*Fortunata y Jacinta*, por ejemplo), para asombrarnos de la cantidad de datos, de la superabundancia de recuerdos que ha dejado perennemente grabados en el papel, de la multiplicidad de noticias referentes á la clase media y al pueblo bajo madrileño. Galdós, avezado á esa forma de la novela que se confunde con la historia, parece que quiere registrar en sus libros toda esa espuma que sube del arroyo, que se coagula en forma de *detritus* social y que luego llega á la superficie.

Galdós lo recoge todo, todo lo aprovecha, porque está ampliamente convencido de la necesidad de dar á la his-

(1) *La España Moderna; Revista de España;* Director propietario, J. Lázaro. (Año VI, número LXII, págs. 66 y 67; Febrero de 1894.)

toria un giro nuevo, en que las hablillas populares y los alaridos del arroyo se entremezclen á las atipladas, pulidas y ceremoniosas voces diplomáticas. Por eso el que, llamándose español y creyéndose artista, quiere borrar de nuestra literatura las obras de Galdós (si movido de furores sectarios, por perniciosas, y si animado de falso espíritu de modernidad, por fútiles y poco refinadas), así él es español como yo soy bávaro, y así artista como yo Emperador del Sacro Imperio moscovita. Los favoritos de la *blague,* los terroristas de la paradoja, los que se creen asesinos de reputaciones con forjar *boutades*, los que juegan con los dioses mayores como si fuesen idolillos de marfil; los que, remedando malamente á Moreas, y sin genio..., dicen: *Homero* y *yo*, dejando fuera á Galdós; los que le acusan de deformar la realidad, de ser inepto para la descripción, de no tener una chispa de fantasía, de no llevar dentro de sí ni un hálito del sacro genio que á ellos les devora y les come (*zelus domus tuae comedit me*); los fantoches burlescos que creen socavar pedestales erigidos á golpe de cincel y burilados por el mismo artista (que siempre se labra su propia estatua para la posteridad); así Dios me salve si no son más cerrados de caletre que el hijo del menestral Menchaca, que tenía una mercería al lado de mi casa, allá por el año 92, cuando yo vivía en una vieja capital de provincia española... Este pasmarote, de diez y ocho años, solía renegar de toda su estirpe—padre, madre, abuelos por ambas líneas, tías y hasta cuñadas (á nadie perdonaba el indino)—; y luego resultó que era el más majadero de todo el linaje, como se vió cuando quedó en posesión de la tienda, que acabó por echarla á pique el muy zopenco...

Pues tal índole acusan los mequetrefes que así se ensañan con Galdós, como si acabase de salir de pañales y no hubiese dejado obras maravillosas para la posteridad, como el pintor heleno Zeuxis. No; sino fíense de la

Virgen y no corran, según el sabio dicho popular, y den á luz muchas *Estampas,* muchas *Almas glaucas,* muchas *Canciones* de esto, de lo otro y de lo más allá, y verán qué tal les va con Dama Posteridad, que es justiciera y despreciativa como ella sola. Dejen correr los años, y probarán los acedos regustos del Olvido, y compulsarán con duelo de corazón cómo sus obras van á parar á un pudridero ó retrete de inmundicias, que con perdón así se llaman... ¡Miserandos jovenzuelos, tanto más dignos de plorar, cuanto desconocen lo infausto de su suerte!... Lejanías á mí, y toda esa letanía lastimera y sempiterna, dirá la Fama; como si fuese yo señora que me dejase embaucar con estolideces...

¡Ira de Dios! ¡Pensar que aun hay quien se desteta con el Sr. Vizconde ó Barón (con b), ó lo que sea, de Montesquieu de Fressenzac! ¡Como si el mismísimo interesado no estuviese ya harto de rascarnos los oídos con sus melodías zumbadoras, y no quisiera volver ya á una manera más llana, más clásica y, digámoslo de una vez, más decorosa! ¡Y como si por acá no estuviésemos ya de vuelta de todas esas naderías parisienses! Sólo que los que están ahitos de boulevardismo son tan duros de mollera como inquebrantables de propósito, y piensan que no deben cejar en su empresa hasta que el Modo Nuevo (como ellos dicen, con mayúscula) triunfe y perdamos los restantes mortales la poca cordura que nos queda, para deleite de las Musas y beneficio de la Eterna Poesía.

Ya quí permítaseme un paréntesis sentimental. Conozco que me he irritado más de la cuenta y que en el crítico toda mesura y toda corrección son pocas, por lo inglorioso y arduo de su tarea. No sienta bien al crítico el enfado agresivo. Cuando yo pienso que estos respetables varones son acaso honrados padres de familia, ó hermanos llenos de fervoroso amor por sus hermanitas, ó novios que adoran á su novia, siento un terror de causarles mal y una

sensación de pacífica quietud me invade, y me hallo tranquilo, sin cóleras, sin arrebatos, y les perdono todo el mal literario que hayan hecho, porque, al fin, son hombres y aman y sufren como los hombres. ¡Oh novias ignoradas, prometidas ideales, madres cariñosas, hermanas suavísimas, afectuosas amantes de mis enemigos literarios: quiero ser bueno, ser puro, ser manso, por vosotras; y por vosotras les perdono todos sus extravíos!...

***

Galdós puede permitirse con la novela demasiadas libertades, por lo mismo que Cánovas solía tomárselas con la Historia (según él dijo á Castelar): *por conocerla demasiado*... Como está familiarizado con ella, abusa á veces de su confianza, por ejemplo, cuando alarga indefinidamente las dimensiones de sus novelas, como en *Fortunata y Jacinta*, ó en *La Familia de León Roch*. Bromas son éstas que pueden tolerarse, pues que no son pesadas, sino muy dulces y accesibles al paladar.

Sobre todo, disculpamos esta densidad del alimento cuando pensamos que en él va encarnada tanta miga, tanto jugo nutritivo, tan rica vianda. *Fortunata y Jacinta*, v. gr., es, más que una novela, un aluvión de datos, enlazados por un hilo común, que podrán servir á los tiempos futuros para conocer el carácter y personajes de la época anterior á la nuestra. Aquella dinastía de los Santa Cruz, aquella tienda inolvidable, aquellos mantones de Manila descritos con tan primorosa exquisitez de detallista y con tan amplia y aquilina intuición de poeta (1), el suave hu-

(1) Queda justificado una vez más mi aserto: que el poeta se unifica con el novelista del realismo. Salvador Rueda tiene una magistral composición al «mantón de Manila», que no es más elevado que el canto en prosa de Galdós.

morismo que intercala Galdós en los episodios de la vida juvenil y estudiantil de Juanito Santa Cruz, es un regalo más de los dioses que melifica y realza esta obra de arte. Y á los que no quieren ver en Galdós ternura, culto á la feminidad, apasionamiento cívico, sino fría y aguda percepción de cerebral puro, yo les mandaría que releyesen el episodio del viaje de novios y el besuqueo en una calle romántica, solitaria y tortuosa de Zaragoza, y me dijesen si el que ha escrito esto lo ha escrito sólo con el cerebro, y si no tenía también acaparado el corazón (1). Y los que hablan de «sensualismo letal y pornográfico», donde no hay más que episodios de la vida corriente, y escenas de amor reproducidas sin crudeza y echando siempre el púdico velo del decoro, son dignos de lástima.



Siendo yo muy de mi tiempo y preciándome de que nadie me haya sorprendido en flagrante delito de inactualismo *(nuzeitigkeit)* en una sola cosa, estoy descontento y contradictorio con mi generación. Me molesta de un modo irritante su indecoroso *nihilismo artístico*, su *iconoclastismo* feroz. Los representantes de la generación actual parecen inspirarse en uno de sus maestros más

---

(1) «O mucho me equivoco—dice el P. Blanco García—, ó estamos enfrente de un novelista que, por su manera de ser y de escribir, se aparta infinito de las condiciones artísticas y aun étnicas que distinguen á la literatura castizamente española. Galdós tiene del tipo sajón la impasibilidad fría y el humor aristocrático, desconociendo el entusiasmo cordial y la risa franca de Pereda y Fernán Caballero. En Galdós imperan las facultades intelectuales sobre las afectivas, cuando no las anulan; ve muy claro y siente muy poco; se exalta con la imaginación, no con la voluntad y con los nervios.» (*La literatura española en el siglo XIX,* volumen II, cap. XXVII, pág. 512.)

amados, en el francés Remigio de Gourmont, que ha dicho: «Lo nuevo siempre es mejor, porque es nuevo, sólo por eso». Razonamiento que, si no le concediésemos graciosamente un tinte paradójico y humorístico, sería ofensivo, necio y brutal. Ya antes había dicho Carlos Morice (en *La littérature de tout à l'heure*, libro que analizó *Clarín* en una de sus celebradas *Revistas literarias*): *harás todo lo contrario de lo que hicieron tus predecesores.* Confesemos que este precepto es más asequible y menos agresivo. ¡Siquiera se contentaron con él sus compañeros de generación! Porque yo creo que el hacer obra distinta de la de Galdós, ó de la de Blasco Ibáñez, ó de la de doña Emilia Pardo Bazán, no veda reconocer que doña Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Galdós han sido grandes artistas. Como no creo que el seguir un camino angosto y escabroso por razones particulares y potísimas, impida reconocer que el camino real es llano y florido. El día que yo acierte con un argumento fulminante que derribe todo el edificio en que se recluye la crítica iconoclasta, habré realizado una de las más bellas ilusiones de mi vida. Por ahora—ya ven mis compañeros si soy modesto—, mientras no encuentre la manera de dar carne y sangre... en letras de molde á ese magnífico ideal, me contento con vagas y amenas divagaciones sobre los fundamentos del iconoclastismo.

Por de pronto, creo firmemente que en literatura se cumple el manoseado—y ya de puro sabido desacreditado—*to be or not to be* hamletiano; todas las personalidades caben en el mundo del arte, còmo en vasto local al aire libre donde no se exigen *tickets* de presentación... Todo estriba en que unos ocupan los empinadísimos estrados, otros las modestas sillas de Vitoria. Reconozco que los viejos maestros son irritantes cuando escriben mal; pero eso le pasa también á los jóvenes... Verdaderamente D. Eduardo Bustillo es harto deleznable; pero creo

que el Marqués de Campos no le anda muy lejos. Lo triste es que, en nombre de lo nuevo, se pida el exterminio de lo anterior: ¡como si á nosotros nos estorbasen un Valera, un Galdós, un Campoamor! Por mi parte, puedo decir que—acaso se deba el equilibrio de mis humores fisiológicos, como diría con razón algún joven—no lamento lo más mínimo que se hayan escrito *Angel Guerra*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Regenta* ó *La Barraca*, ni estas obras perjudiquen al buen crédito de *La casa de Aizgorri*, *Antonio Azorín* ó *Sonata de otoño*. Lo que duele no es que clame contra los *viejos* (¡pobres y lastimables viejos!) quien apenas si ha garrapateado cuatro malas estrofas en *tirage* reducido... tan reducido que se limita á correr entre sus amigos particulares. Lamentable es que hombres de tan reconocido talento y de tan fina perspicacia como Martínez Ruiz se declaren con satisfacción partidarios de un nihilismo insufrible—y que, en fin de cuentas, viene á ser la más tiránica de las autocracias, con la diferencia de que si antes se incensaba á un ídolo macizo, consagrado por la tradición, después se rinde culto á ruines idolillos de un día, al héroe de ayer. Soy poco aficionado á dar en mi crítica notas personales y referencias íntimas—por creerlas hijas de un vano afán de exhibición é impropias de ese decoroso impersonalismo que no es la pegajosa impasibilidad parnasiana; mas no puedo recordar sin cierta melancolía cómo, en mis primeros tanteos á través de la vida literaria ambiente, sufrí algunas decepciones al advertir el tono absurdamente rencoroso y agresivo en que, aun los más respetuosos, hablaban de los viejos maestros. Recuerdo una tarde de lluvia en que me decía Martínez Ruiz: «Nuestro grupo, el que organizó el homenaje en la tumba de Larra, y recitó *Hamlet* á la luz de la luna en un cementerio de las afueras, ha sido el más nihilista que se conoció en España: nosotros no reconocemos á ninguno de nuestros predecesores...» Y al decir

esto, se iluminaba con una sonrisa tibia su plácido semblante de fraile estudioso y casto... Ah, repito, no puedo recordarlo sin cierta melancolía...

Pero ¿es posible?, me decía yo. Y entonces, recordando que también tuve una época en que me entró el arrechucho del iconoclastismo, y hasta pensé en una obra que se titulase así, *Iconoclastas*, reflexionaba si no sería una calamidad de la literatura esto de la irrespetuosidad con los viejos maestros; pero una calamidad inevitable, como la dentición y otras molestias de la edad temprana. Porque, en rigor de verdad, puede sostenerse esta teoría negativa de crítico, como toda otra; yo me comprometería á escribir críticas *demoledoras*—como dicen con candidez los apasionados de este género de juicio—sobre escritores que admiro tanto como un Galdós, un Palacio Valdés, una Pardo Bazán, un *Azorín*: ¿por qué no? Todos tienen sus *pros* y sus *contras;* en el mundo no hay más que compensaciones, como diría Emerson. Al lado de obras tan biliosas y fustigantes como las de un Barbey d'Aurevilly sobre Goethe, de un León Bloy sobre Richepin, de un Heine sobre Platón, caben estas otras efusivas, sin babosería de admiración; esas obras documentadas, razonadas é informadas por un sano eclecticismo, que son hoy ya la única forma de crítica. No cabe otro recurso que tomar á los artistas tales como nos vienen: románticos ó naturalistas, analistas ó líricos, parnasianos ó elegíacos... No por eso creo yo que deba el crítico-historiador prescindir de toda teoría estética; antes bien: debe tenerla, y muy cerrada, como alguna vez demostraré. No me extasío demasiado con esa *botánica crítica* á que ha conducido la exageración del método tainiano. Pero eso es una cosa y otra muy distinta creer que se puede alardear impunemente ante la posteridad de un excesivo menosprecio á todo lo que no sea de *tout à l'heure.* No y nò: el nihilismo literario es perturbador y loco. No se

asusten, pues, ni frunzan las cejas mis compañeros de generación, si yo hablo con el detrimento que merecen de los viejos maestros, ó, si quieren mejor, de nuestros predecesores, conservándome el derecho de discutirlos en lo que de discutibles tienen. Pero esto les sucede á los jóvenes; después de todo, me digo á veces: para ser artista, la única cosa que se necesita es tener talento, ó genio, que es aún mejor, y eso es cuestión de vuestros padres, ó de Dios, ó de la herencia, según seáis partidarios de este ó del otro sistema filosófico.



No veáis nada de forzado ni traído por los cabellos en este enfadoso preliminar. Todo me ha salido irreprimible de puro espontáneo, porque bullía allá dentro, y todo sería necesario al hablar de un maestro como Galdós; pero de un maestro á quien niegan muchos que, aun proponiéndoselo, no hubieran podido llegar á discípulos suyos. Lo primero que se advierte en su personalidad es la virtud de mover turbas. Sí; ha sido gran impulsador de multitudes, y, sin duda, muchas almas que de lo contrario jamás se habrían despertado al mundo de las ideas, estremeciéronse y vibraron con la lectura de las *Novelas de la primera época*. Tan grande ha sido su influjo sobre las generaciones, que siente uno comezón de preguntar con Séneca en sus *Epistolae*: «*¿Quid fiet hinc turboe familiarum?*», y si bien se contesta con risueña esperanza: «*Turba ista, quam á te parci desierit, ipsa se parcet*», está uno forzado á confesar que quedará harto exangüe por algún tiempo esta muchedumbre á la cual el autor de *Nazarín* ha servido abundante ración de ideal, á veces con especias demasiado resbaladizas para su paladar estragado. Sí; es un animador de multitudes, que á veces las encamina en una dirección opuesta á la que se desearía, dándoles,

con pretexto de regeneración, una bazofia de positivismo mal interpretado, que no puede dejar sino un gran frío en el cerebro y una gran sequedad en el corazón.

Es por eso mismo más doloroso que quien tiene en sus manos el poder de marcar un camino y de señalar una dirección, empuje á los de natural rebañego, que diría Unamuno, por un escarpado vericueto, á fin del cual sólo encuentran un precipicio. Confesemos que hoy por hoy, en España, un mediocre empleado, después de saturarse de esta bocanada de relente positivista, atravesado en las obras de Galdós ó de Blasco Ibáñez, no tiene más recurso que precipitarse por el balcón. Lo cual no quita para que, equivocados y todo, estos dos grandes artistas nos den hermosas páginas. Galdós, á despecho de sus pujos de propagandista, es ante todo y sobre todo un gran novelador. Lo será de nuevo; y digo de nuevo, porque en cuanto termine la serie cuarta de *Episodios* que *yo amo mucho*, volveremos á leer al novelista de antaño, al novelista de las grandes, fuertes é insuperables novelas que se titulan *Doña Perfecta*, *Marianela*, *Angel Guerra*, *Fortunata y Jacinta*. Porque éste es nuestro Galdós, el Galdós que ni se ha oscurecido un poco en la labor ingrata de los *Episodios*, de donde no es posible arrancar aquellas magníficas refulgencias que se arrancan de la cantera viva de la realidad cotidiana. Y es que la labor de estos hombres creadores es más expresiva que absorbente, labor para derramar mucha energía psíquica, y derramarla dispersándola y no concentrando en un trabajo la capacidad que necesitan para otros tres ó cuatro inmediatos que les esperan. Puede preguntarse si es más para la posteridad la labor de un Flaubert que la de un Balzac. Y aunque *ad huc sub judice lis est* (perdón por el sabidísimo latín), la historia nos contesta con ejemplos vivos mostrándonos como más duradera la fama de Voltaire, á pesar de su muchas caídas, que la de un Dide-

rot, que cincelaba más. Es innegable que se pasa mejor con veinticinco obras que con ocho, si bien de esas veinticinco se olvidan al cabo de unos años diez ó doce por lo menos. Y como ha dicho Menéndez Pelayo, hablando de Galdós—en la Academia Española—, el autor de *Torquemada* tiene la fuerza, y por la fuerza se vence en literatura como en todo. No es posible desconocer, por otra parte, que hay talentos que se prestan y se aficionan á lo reducido, á las acuarelas, á las miniaturas; otros, en cambio, tienden siempre á lo vasto, á lo de grandes proporciones, á la *serie*. Así Galdós, que en casi toda su obra procede seriamente, y que tiene innata propensión á *continuar* la obra á lo completo, como se ve en los cuatro *Torquemadas*, prescindiendo ya de los *Episodios*. Hay que hacerle este honor á Galdós; si bien sus mejores obras han de buscarse en las *Novelas de la primera época* y en las *Novelas españolas contemporáneas* (que todos deseamos ver continuadas), sacó de los *Episodios* todo lo que puede sacar de tan seca y dura veta un alma artista y un novelador de raza.

Como describe muy bien el insigne Rubén Darío (en la *España Contemporánea*), no somos iconoclastas y negadores los que hablamos así, sino que, antes bien, somos los que nos inclinamos ante «ese admirable y sereno talento que ha producido innegables obras maestras, y los que por ese mismo respeto nos contristamos, porque la obra precipitada de ahora no resiste comparación con la madura de antaño». Sin embargo, á los que decimos esto nos conceptúan poco menos que herejes de Galdós; y porque, admirando extasiadamente á *Doña Perfecta*, no nos entusiasmamos tanto con *La Campaña del Maestrazgo*, v. gr., se opina que todo esto es irrespetuosidad y encubierto desdén. No: sino esa dulce violencia que yo creo tiene derecho á ejercer el admirador sobre el admirado—y que se parece al cariño un poco reprensivo con que la

madre manda al hijo seguir otros caminos... Sí; es lícito exigir de un Galdós á quien se admira tanto que nos dé ocasiones de admirarle cada vez más; y los que le sabemos Balzac—como diría un *heliosizante*— no queremos verle convertido en un ó, mejor dicho, en dos *Erkmann-Chatrian*.

***

De los *Episodios* dice Palacio Valdés que es obra que está «levantada á la vez sobre el campo de la novela y de la historia». Por lo mismo adolece de los defectos que implica la fusión y hasta la confusión de los dos géneros. Requiere en primer lugar la historia una impersonalidad absoluta y épica, no sólo en las exterioridades (que esto es propio también de lo novelesco), sino en lo interior, en la manera de desenvolver los hechos; en suma, para la historia se exige la interposición del *tertium quiol* de que hablaba Goethe, aunque contradiciéndose á sí mismo, confesara que muchas veces había escrito con sangre. No así la novela, donde debe verse el autor, sobre todo cuando actúe de psicólogo. De aquí que los *Episodios*, poco fértiles en psicología novelera, tienen en cambio el mérito indisputable de dar en dosis absorbibles aquella ración histórica y erudita que de otra manera no entraría por el paladar del vulgo. Los *Episodios* ¿me atreveré á decirlo? no son novelas. Son como narraciones históricas que realizan una obra de vulgarización más bien que de arte intenso. Soy muy exagerado en punto á dar títulos de novela á lo que no es sino un relato artístico; é incurriría en flagrante contradicción si tuviese por tales á las cuatro series de *Episodios*. Novela, en rigor, no puede llamarse más que á una obra como *Gloria* ó *Doña Perfecta*. Pero, en cambio, como obra histórica del género novelesco no se les puede regatear el gran mérito que poseen. Cuál puede ser ese mérito, lo indica que con los datos recogidos para es-

cribir alguno de sus últimos *Episodios* por Galdós podría publicarse una documentadísima *Historia de la guerra de Africa.* Flaubert no obró con más escrupulosa exactitud al escribir *Salambô.*

***

Otro rasgo muy digno de notarse en lòs últimos *Episodios* es la tendencia, cada vez más dominante en Galdós, á suprimir la parte rigurosamente histórica é intercalar la historia, si así puede decirse, entre la sucesión de los acontecimientos cotidianos. Notad bien la eficacia que puede tener este método para hacer que el lector llegue á lo que Galdós ha llamado muy donosamente *efusión estética.* No se trata aquí de un árido protocolo, de un registro estadístico de las batallas y acciones de guerra ó de paz, intrigas políticas y demás elementos que componen lo que comúnmente llamamos historia: es el influjo de los sucesos públicos manifestado en los hechos privados, la interrupción lógica de una obra individual por la modificación que implica en nuestras costumbres ó en nuestras acciones un acontecimiento colectivo de gran trascendencia. Para aclarar mi pensamiento, diré que el efecto producido en mí por los *Episodios* de Galdós es el que me produciría un diario de la última guerra ruso japonesa escrito por un comerciante de Port-Arthur, que, al reseñar los sucesos diarios que le afectan, forzosamente anotaría los de la guerra que modificaban de hecho su situación. Galdós no adopta el tono enfático y taciturno del que se dispone á narrar una historia: hace contar á su héroe con naturalidad (con esa naturalidad que es una de sus más admirables cualidades) aquellos acontecimientos públicos y realmente históricos que le han salido al paso en su vida privada y que interceptan el camino de sus empresas particulares.

Lo más hermoso es que este pequeño bocado históri-

co, aun con ser tan digerible, nos lo da Galdós mascado ya, como suele decirse, para que no se indigeste, y entre la fácil y novelesca fabulación, y las interesantes correrías y aventuras del protagonista, apenas si se advierte el deseo velado del autor de *hacer historia.* ¡Y qué primorosamente la hace Galdós! Llega á combinar una tan artística mezcla de la parte histórica y de la novelesca, que puede decirse de su obra que, sin ser tan atrayente como una novela, en ocasiones es tan agradable y divertida de leer como ella, y sin ser fiel como la historia, á veces es más cautivante. Se deja comprender que este procedimiento de Galdós va dominando en él, hasta el punto de que en los últimos lo histórico casi desaparece en fuerza de filtrarlo y lo novelesco va extendiendo sus alas hasta proteger toda la trama de la novela. Bien se acusa esta intención, cada vez más absorbente, en las siguientes palabras (1): «Si no quieres referir cosas de guerra, refiere cosas de paz; si te repugnan los asuntos públicos, ya sean militares, ya políticos, cuéntame los tuyos, que en muchos casos las historias de hombres aislados y sueltos cautivan más que las de tribus y naciones. Con sinceridad lo digo: las aventuras de cualquier español voluntario, enamorado y poco sufrido, me saben á historia general más que las acartonadas relaciones de batallas ó de tumultos populares, que alteran la tranquilidad de la Puerta del Sol y calles adyacentes.» Lo que concuerda muy bien con aquellas palabras que el mismo Galdós escribió en otra ocasión (al final de la edición ilustrada de los *Episodios,* en 1885): «Lo que comúnmente se llama Historia, es decir, los abultados libros en que se trata de casamientos de Reyes y Príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye

---

(1) *Carlos VI en la Rápita,* cap. III págs. 23 y 24.

la existencia de los pueblos, no basta para fundamento de estas relaciones, que ó no son nada, ó son el vivir, el sentir y *hasta el respirar de la gente.*» ¡Preciosas confesiones! Los que acusan á Galdós de incultura y de escasa comunicación con los libros, deberán leer bien estas palabras para comprobar si no se condensa allí toda la síntesis de las teorías modernas sobre la importancia y significación de lo pequeño de la historia, que tanto incremento tomó con Herder y Carlyle. Nadie con más títulos que Galdós á llamarse naturalista ó, mejor, verista, puesto que naturaleza y verdad se confunden en todos los grandes artistas que no se han detenido en exageraciones de escuela: en un Velázquez, en un Cervantes, en un Zola, cuando se olvida de Claudio Bernard y de las bases fisiológicas de su sistema. El verdadero y único naturalismo es éste, preconizado por la divisa de *Episodios Nacionales: ars, natura, veritas.* Las tres más grandes cosas que el hombre puede concebir fundidas en una: el arte, la naturaleza y la verdad, hechos carne y trasplantados á la obra literaria. Con la visión penetrante del detalle ama Galdós la perspectiva amplia del conjunto, y así sus obras, sobre las que tanto se ocurre decir, son siempre reflejo de esa misma y única personalidad que en ocasiones flaquea como todas las cosas humanas, pero que nunca desaparece. Mas donde excede Galdós á todos sus contemporáneos, y aun á los de todos los siglos que han abarcado estas empresas vastas, es, como muy bien hacía notar el gran psicólogo y perspicaz crítico González Serrano, en la descripción del ambiente y del medio. Así, en alguna de sus obras la vida moruna en tiempos de guerra, y la vida española en períodos de algaradas, se nos descubren tan á lo vivo, que imaginamos ver un cuadro en que se aparece revelada toda una época. El ambiente aparece «más que como redivivo, como algo viviente que se percibe y se siente á la vez con el calor de la existen-

cia actual» (1). Porque este gran artista, que ha tenido visiones más exactas y á la vez más poéticas que nadie de los horrendos poblachones castellanos, á ratos siente desdén por todos los géneros literarios y suspira con uno de sus personajes (el Marqués de Beramendi, en *Narváez*) por la Historia, «no fría y colada como la que pasa á los libros, sino viva y caliente como la sangre de nuestras venas». Como este mismo personaje, aspira con nostalgia á la *Historia viva é interna de los pueblos*. Y sintiéndose, quizás por primera vez en su vida, un poco providencial, y á la vez, ¿por qué no decirlo, aunque su temperamento equilibrado rechace casi agresivamente estas malignas suposiciones?, ligeramente neurasténico, agrega: «el ideal de esa historia me fascina, me atrae..., pero ¿cómo apoderarme de él? Por eso estoy enfermo; mi mal es la perfecta conciencia de una misión, llamada aptitud, que no puedo cumplir».

No; confesemos muy briosamente que no tiene derecho á quejarse de flojedad, de desaliento y menos de ineptitud quien ha realizado de tan gallarda manera ese alto ideal de la historia anovelada—como llama Menéndez Pelayo á los *Episodios*—que á todos nos ha pasmado con su estilo, si fluente y desaliñado, á veces en demasía, siempre expresivo y emocionante, con su inventiva prodigiosa, su tono épico y á veces su estro lírico; con la creación de sus innúmeros caracteres, de proporciones grandiosas, y sobre todo con el dón de la fecundidad, «dón funesto para los malos escritores, como escribe doña Emilia Pardo Bazán, y aun para los medianos; que prenda de valor inestimable para los grandes artistas». Porque—agrega esa prodigiosa novelista y perspicaz escritora (2)— «con una

---

(1) *La literatura del día*, XXVI, 233.
(2) *La cuestión palpitante*, XIX, 272.

sola novela ó con un fragmento de oda puede ganarse la inmortalidad, es cierto; pero hay algo que cautiva y suspende en la manifestación de la energía creadora de esos escritores y poetas que son ellos solos un mundo y que dejan en pos de sí larga posteridad de héroes y heroínas: los Shakespeare, los Balzac, los Walter Scott, los Galdós». Por lo cual bien podría agregarse un nombre á la frase de Taine y modificarla diciendo: Shakespeare, Saint-Simon, Balzac y Galdós son *el mayor almacén de documentos que poseemos* sobre la naturaleza humana.

***

Los más altos críticos españoles han reconocido la importancia de la obra de Galdós para nuestra novela nacional. «Pérez Galdós—dice D. José María Asensio—representa otra faz de la novela genuinamente española, otro paso dado en la exposición y propaganda, en forma agradable, de las ideas que el autor considera beneficiosas á su país, y como en Alarcón y en Valera, predomina en sus obras el espíritu nacional, siendo muy remota, si en algo puede encontrarse, la imitación ó la influencia de los escritores que alcanzan mayor popularidad al otro lado de los Pirineos. Las novelas de Pérez Galdós no son naturalistas, en el sentido que quiere dársele á este sistema, por más que tengan mucho de verdaderamente realistas. Con gran tino y con la convicción de un gran talento, huye de la crudeza y desnudez de que hacen gala los novelistas franceses, y aunque estudia la naturaleza, y se satura, por decirlo así, de observación, ésta le sirve para hacer vivir á sus personajes, prestarles las ideas y sentimientos conformes á su carácter, pero sin traspasar los límites del decoro, fuera de los cuales, ni hay verdadera

belleza, ni puede concebirse obra artística que merezca semejante nombre» (1).

Todo el mundo comprendió, pues, que sin necesidad de recurrir á los excesos zolescos, introducía Galdós en España el naturalismo puro y neto, sin mezcla de mal alguno—ó dígase realismo, si suena mejor en los castos oídos de los idealistas. Galdós fué un buen portavoz del naturalismo, porque no era muy naturalista. «No escribía ya Cecilia Böhl ni daba señales de vida literaria la Avellaneda; apenas si Alarcón y alguno más daban á luz alguna que otra novela, y en tanto las traducciones francesas circulaban de mano en mano en las aulas universitarias; la entrega entraba furtivamente en el hogar, hasta enseñorearse de él, y los folletines de los periódicos extranjeros, trasladados á los nuestros, eran devorados diariamente por un público insaciable. La inundación fué general. Afinado el gusto de muchos lectores, pidióse manjar más exquisito, y á preparárselo se dedicaron varios de nuestros literatos que hasta entonces ignoraban que la novela podía tener adeptos entre nosotros. La mayor parte escribieron siguiendo sus gustos, las tendencias peculiares de su genio, y tomando como al acaso el asunto; y si fueron bien recibidas sus producciones, no pudieron, sin embargo, considerarse sino como trabajos aislados, aunque de mérito incontrovertible. Uno hubo entre ellos, el Sr. Pérez Galdós, que con más alcance de miras, y penetrado de la coyuntura favorable que se ofrecía para llevar á cabo más alta empresa, se la propuso desde el primer momento, y en ella comenzó á trabajar con sin igual perseverancia. Tratábase nada menos que de la creación de la novela española, y este escritor, con propósito deliberado, dió

---

(1) *Fernán Caballero y La novela comtemporánea*, parte III, págs. 174 y 175.

principio á su tarea, escogiendo primero un asunto que aún hacía vibrar las cuerdas del sentimiento nacional, para terminar por la novela de costumbres contemporáneas, que tanto deleita hoy á la parte más sana de nuestro público. No lo ha conseguido por entero, porque este era trabajo superior al de un solo hombre; pero él ha puesto las primeras piedras del edificio y seguido una carrera tan brillante, que hoy es tenido entre nosotros, con justicia, por el primer novelista; las traducciones de sus obras á lenguas extranjeras son solicitadas con afán, cosa que casi no se concibe por lo inusitada, tratándose de escritores españoles; ha merecido de sus compatriotas el homenaje espontáneo de una solemnidad pública en su honor, á la cual contribuyeron con su presencia y su palabra las primeras figuras del país, y por último, la Academia de la Lengua, acatando el fallo de la opinión, le señala un escaño en su recinto» (1).

***

Hay en Galdós menos impasibilidad británica y menos frialdad sajona de la que sospechan muchos de sus detractores. En él no se cumple el adagio latino *Est aliquid insaniœ in omni ingenio;* porque jamás llega al extravío romántico, y cuando alguna vez se siente arrebatado en alas del delirio fantástico, al punto la dosis de realismo que oprime la balanza de su espíritu viene á servir de contrapeso, y ese balanceo en las nubes del ensueño, que en los románticos casi siempre es retórico y verbal, en estos temperamentos realistas, equilibrados é íntegros, como el

---

(1) Lara y Pedraja (Orlando): *Novelas españolas del año literario* (1883-84); Estudio crítico (de la *Revista de España.* Tomos XCIX y C), IV, 57 y 58; Madrid, 1884.

de Galdós, no se disloca jamás. Más bien se cumple en él lo otro que los latinos gustaban de repetir, tomándolo de los helenos, por boca de Cicerón: *Aristoteles ait omnes ingeniosos melancholicos esse* (1).

Galdós, esa montaña coronada de peñascos ingentes, no tiene nubes que la envuelvan en sus gasas tupidas. Serena, firme, se yergue, como desafiando al cielo azul, que no le devuelve el reto con celajes del mismo tono... Después que se hubo alzado, nunca empañó su frente inmaculada la sombra de una nube. D. Benito Pérez Galdós ha realizado su obra en silencio, sin aparatosas exhibiciones, poco amigo como es de adular á la multitud. Se ha acusado mucho á Galdós de agasajarla y mimarla; pero si en sus obras literarias ha buscado el medio directo de ir al pueblo, el hecho es que permaneeció siempre discreto y retirado. Es sorprendente que Galdós, quizás el hombre que ha ganado más con la literatura en España, ve acercarse el fin de su vida tan sin blanca como cuando á ella vino. Se susurra que los emolumentos literarios le han producido miles y miles de pesetas. Hoy tengo la seguridad de que no responde la realidad positiva á las conjeturas reticentes de sus enemigos.

Cuestión es ésta que, al fin, no nos atañe; y, de interesarnos, sería más por las reflexiones filosóficas y eudemonológicas que sugiere, que por la influencia literaria que pueda tener. Un antiguo defensor del optimismo se valdría de estas anécdotas de la vida literaria para reforzar sus tesis. Pope le hubiera contestado que el pensamiento de que los grandes hombres no son, acá en la tierra, re-

---

(1) El delicado y sutil poeta Amado Nervo ha glosado esta frase latina en unos encantadores versos:

El proverbio latino harta razón tenía:
Non est magnum ingenium sine melancholia.

compensados como debieran, no es suficiente para aniquilar nuestra fe en la Providencia.

Non nisi stultus erit, veri at virtutis amantem
mox infelicem ac miserum qui dixerit esse,
ob mala, ob adversos casus, ob tristia fata,
quœ possunt pariterque solent abtingere cunctis!
Falcklandum, quœsa, jusum virtutis et omnis
cultorem rigidum; Turennumque, aspice, sortem
ultra hominis positum, lacrimosâ morte
effusum, irato, procul, aspice, Marte, cruorem
Sidneii. Tantas quœ mortis causa paravit?
Quœ culpa? An virtus?.. (1).

*
* *

Sobre Galdós, el romanticismo, como plaga endémica, nunca ha pasado; como elemento eterno del alma inmortal del hombre, ha habido siempre en él algunos vestigios románticos. Aunque asistió á las últimas luchas de la generación que arrancaba del año 30, asistió á ellas como espectador impasible. Nunca le turbaron los fragores del combate; fué algo helénico en medio de tantos corazones explosivos; y, como Alfredo de Vigny, se diferenció de sus compañeros en que, siendo de su época, se separó un tanto de ella (2); y, como el mismo Vigny, pudo oponer á los lamentos aún no acallados de Becquer, á las

---

(1) *De Homine*, Epístola IV, vers. 132.

(2) Se ha dicho muy exactamente de Vigny que fué romántico hasta *Chatterton* y *Stello;* pero ya no lo fué desde *Grandeur et Servitude militaires*, y menos aún en *Le Sauvage*, *La Mort du loup* (1843), *La Maison du berger* (1844), *La Bouteille à la Mer* (1854). Por eso Sainte Beuve señalaba en él *du declin*, que es precisamente todo lo contrario de decadencia, pues sus más bellos poemas son los enumerados. Al lloramiqueo que pudiéramos llamar «lamartiniano» de los románticos *enragés,* opuso el Conde de Vigny siempre su serenidad de heleno.

desesperaciones aún resonantes de Espronceda, la inconmovible estrofa del poeta francés:

Gémir, pleurer, prier est également lâche...

El arte es para él una cosa indivisible, que no puede romperse ni mancharse. Tiene de él la noción que los grandes deístas á lo Víctor Hugo, tienen de Dios. El autor de *Odes et ballades* expresa «de una manera menos refinada y más vulgar, al decir de Brunetière, la opinión de los Renan y Schleiermacher» en aquellos versos magníficos:

Il est! Mais nul cri d'ange ou d'homme, nul effroi,
nul amour, nulle bouche, humble, tendre ou superbe,
ne peut distinctement balbutier ce verbe...

El Arte supremo ha sido siempre para Galdós el Arte eterno é inmortal, el Arte que consiste en representar la Naturaleza inanimada y, sobre todo, la Naturaleza humana, bañada con la luz del espíritu...

Por eso á Galdós jamás le hemos visto afiliarse á ninguna escuela determinada que tenga un rótulo sobre el dintel.

Y si bien es cierto que introdujo el naturalismo en España, no fué el naturalismo en cuanto fórmula puesta en boga por Emilio Zola, sino en cuanto aspiración nueva de los tiempos. La literatura necesitaba tonificarse; Galdós la dió su brebaje sin mixtura francesa. Y así se nota que en las obras suyas en que es más naturalista, lo es á su manera, con algo de novela picaresca, con socarronería, y y no con la escueta y brutal obscenidad de los naturalistas franceses. Podemos llamar naturalista á Galdós en *Lo prohibido*, aunque su conclusión parezca adversa al determinismo fisiológico inherente á la fórmula francesa, porque representa un conflicto sexual, y sobre este conflicto gira toda novela naturalista, y si Camilo es una figura aparte

creada por *el idealismo*—que muchas veces es también *verismo*—, sus otras dos hermanas, que no vencen la tentación y sucumben á la acometida brutal de su primo, son heroínas de novela refinadamente naturalista; — en *La de Bringas*, donde se estudia analíticamente con bisturí mental, sondeando, escudriñando los últimos rincones del alma, el descenso de una mujer hacia las miserias de la prostitución,—en *Fortunata y Jacinta* sobre todo, registro de la vida mesocrática y plebeya de Madrid por espacio de muchos años, ojeada retrospectiva á la historia de mediados del siglo XIX, y á la vez agenda y breviario de apuntes de la vida en el último tercio del último siglo; todo ello protegido por una fábula interesante y lastimera que conmoverá á todo corazón humano digno de serlo; obra que además milita en las filas del naturalismo por el esfuerzo que supone para estudiar y plasmar en obra artística la vida del pueblo bajo de Madrid y reproducir los modos gráficos de su lenguaje chispeante y pintoresco.

Obra es esta que Galdós realizó el primero entre nosotros y por una labor análoga felicitó él á Pereda en el prólogo de *El sabor de la tierruca,* donde daba como una de las principales glorias del maestro montañés la de haber acertado á reproducir el lenguaje del pueblo bajo santanderino. El picarismo español, modificado por los tiempos, se renueva en estas maravillosas obras de Galdós, y bien pudiera llevar por prólogo parte de aquel que llevó *La vida del Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, de D. Diego Hurtado de Mendoza (para mí la más primorosa y hechicera obra de las picarescas, la más acabada en detalles, si no la más sorprendente en conjunto—que ésta es, á mi ver, *La Gitanilla*—, la más naturalista para hablar en el lenguaje del siglo XIX, la más anticipadora del método de experimentación y de observación): «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan á noticia de muchos

y no se entierren en la sepultura del olvido: pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y á los que no ahondaren tanto, les deleite. Y á este propósito dice Plinio: que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena; mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come otro se pierde por ello; y así vemos cosas tenidas en poco de algunos que de otros no lo son. Y por esto ninguna cosa se debería romper ni echar á mal (si muy detestable no fuese), sino que á todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar de ello algún fruto.»

Fortunata y Jacinta, así como las demás obras que podemos calificar de naturalistas en Galdós, son, como las de la vieja usanza, obras que pudieran pasar como de puro entretenimiento; pero algo del espíritu del siglo se ha destilado en ellas y ha dejado algunas gotas de acíbar. Podríamos dividir las novelas de Galdós en dos clases: novelas doctrinales y novelas entretenidas. Presenta esta división, que no es teórica y meramente elaborada por mí para mejores resultados críticos, un carácter real y positivo y es un beneficio para la misma obra total. Cada género distinto, ó mejor dicho, cada manera diversa del autor, pueden proporcionar solaz á los espíritus diferentemente organizados. Así como hay paladares que no tragan la más fina y bien condimentada vianda sin adobos ni aderezos vegetales de ensaladas, coles *et alia* que á otros repugnan, así hay gustos que no pueden transigir con el arte puro, solo, y necesitan nutritivo jugo pedagógico ó ración de ideas dosimétricamente diluídas. Tales hay que gozan con las novelas de tesis ó tendenciosas; tales que las blasman porque piensan que ellas no nos conducen sino á acivilar y degradar el arte.

Unos juran que les enhechiza la voluntad aquel discreto modo de remover ideas por medio de narraciones gratas y amenas, y que al tal sentir aferrados, dieran ellos

todos los *Años sociológicos* y *Años filosóficos* que nos va regalando la global Biblioteca Alcan, por un tomo de narración sencilla y aderezada con arte, siempre y cuando que fuese una tan señora novela como *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch* ó *Gloria*. Otros reniegan del arte predicador y echan pestes contra los que utilizan la galana prosa y aun la empingorotada estrofa lírica como vehículo para transporte de ideas; se amparan hasta con la autoridad de un señor naturalista por afición, pero en toda propiedad enciclopédico, el Conde de Buffon, el cual lo mismo escribía de los vertebrados que del estilo artístico, por este orden que veis aquí: «Todas las bellezas intelectuales que se encuentran en un estilo bello, todas las relaciones de que está compuesto, son otras tantas verdades útiles, y quizá más estimables para el espíritu público que las que pueden formar el fondo del asunto.» Los tales aseguran que sólo sienten el corazón socarrado y los ojos en lágrimas cuando leen narraciones de Galdós que son obra del poeta que hay en él, y no del hombre de letras é intelectual que busca salida á sus pensamientos bajo la forma más digerible en que pueda el público aceptarla; y así que se enternecen cuando leen sencillas novelas de ternura ó de pasión, sin gestos trascendentales, como *Marianela*, *Tormento*, *El amigo Manso* ó *Tristana*, y que, en cambio, les parecen pestíferas ó vitandas obras como *Gloria* ó *Doña Perfecta*..

No me decidiré yo, en redondo, y con peligro de ser demasiado dogmático, ni por el Galdós mañero y hábil en urdir argumentos tendenciosos, el Galdós de *Angel Guerra*, v. gr.—aunque en esta obra van sus tendencias por dirección contraria á la que anteriormente había seguido—, ni por el Galdós realista y sin tesis de *caprichos* ó miniaturas tan valiosas como *Miau*. Sólo haré recordar que los que tal sueñan y de modo tan terminante resuelven la cuestión complicada y espinosa *ab intrinseco*,

parecen considerar á Galdós como *puro novelista* y *prohibirle* de una manera tácita é insidiosa el acceso á otros dominios que no sea el de la escueta y simple narración más ó menos realista. A los tales haré ver que Galdós no es novelista *sólo,* y que acaso ni siquiera ha nacido tal; y esto no es desprestigio para el novelista, que no necesita nada, como el poeta, sino que puede hacerse á fuerza de constante estudio y de laboriosa perseverancia, sino que basta que en él aliente, también como en el poeta, el genio de la inspiración, el numen divino, y que puedan decir uno y otro como Ovidio:

Est Deus in nobis; agitante calescimus illo...

Galdós se ha hecho novelista; ha encontrado su camino después de buscarlo mucho tiempo. Cuando escribió sus *Novelas de la primera época*, acaso aun al terminarlas, no soñaba en ser novelista vitalicio; quizás pensó que la novela era en él un género que debía tentar como tantos otros; y la prueba de que el mismo autor no está muy convencido (con convicción de esas que no pueden barrenar ni todos los críticos con sus trabajos demoledores ni el tiempo con su labor devastadora) de que él sea única y exclusivamente novelista, á secas, es que al fin de su vida parece renunciar á su querida novela y hundirse de cogote en el teatro.

Los primeros trabajos de Galdós fueron artículos publicados en la *Revista de España*, trabajos sobre historia contemporánea que hacían presagiar al autor de los *Episodios nacionales* ó cuadros de costumbres que descubrían á un fino humorista, educado en el *humour* británico, y al literato de gusto, que había cultivado su huerto, saboreando las humanidades clásicas y sorbiéndose á los autores modernos. Y estos trabajos de juventud dan idea de las dotes intelectuales que adornan á Galdós y de que éste, si quisiera, podría ser, á más de ó aparte de un trans-

criptor de la realidad contemporánea y cotidiana, un crítico de aguzado entendimiento, de gusto intachable, de criterio concienzudo y grave, algo dogmático, de fina percepción de lo Bello dondequiera que lo hallara, y sobre todo, gran conocedor del arte antiguo y muy experto en el arte moderno.

***

Galdós ha viajado mucho; y ya dijo Cervantes en *La gitanilla* que «las luengas peregrinaciones hacen á los hombres discretos». Mucho enseñan los viajes, es verdad, pero para que den fruto es menester ir pertrechado de cultura, y sobre todo, llevar tan despierto y en acecho el instinto de observación como Galdós lo lleva siempre en sus caminatas por la vida. Los más de los hombres, cuando viajan, caen sobre un vagón bien así como equipajes, y al llegar á la estación de término ó punto de destino, vuelven en sí y recobran un poco su sér racional, que habían perdido. Para estos desventurados, el *confort* moderno ha venido á agravar el mal porque con muchos tépidos y mullidos cojines, muchos caloríferos y mucho *vagón-restaurant*, no le queda tiempo al entendimiento para observar, á la fantasía para arrebatarse y á la sensibilidad para conmoverse. En el *sleeping-car* no se puede hacer arte.

Así se comprende que Galdós encarezca la necesidad de viajar en tercera, para pulsar al pueblo, para sentir cómo late el alma castellana bajo los burdos sayales de las devotas y enjutas campesinas y bajo las capas pardas de los amojamados, oliváceos y socarrones campesinos, de recia complexión y seco espíritu, de semblantes tostados por el sol y de almas curtidas por los golpes del amargo destino.

Galdós ha recorrido nuestras provincias españolas en devota peregrinación artística, ha pisado las losas herbo-

sas de las calles seculares de las viejas poblaciones, y ha ido allí para oir cantar, junto al río de cristal que circuye la muralla, el alma inconmovible de nuestra raza. Así recientemente ha escrito: «Algo he corrido por esta meseta histórica, en carricoches ó en tercera de trenes mixtos, aunque no tanto como quisiera. Las posadas y las clases de tercera del ferrocarril son excelente posición para hablar directamente con la raza» (1).



Cuenta Cornelio Nepote (*Vitæ excellentium Imperatorum)* que, habiéndose Milciades acercado á la ciudad de Lemnio y queriendo someter á los habitantes de la isla, pidiéndoles que lo hiciesen espontáneamente (*idque ut Lemniium suâ sponte facerent*), ellos, con sorna colérica y sañuda ironía de patriotas ofendidos, respondiéronle que lo harían cuando él, embarcando en su patria, arribase á Lemnio con viento Norte, en el sentido de que este viento era muy poco, muy poquito favorable á los que venían de Atenas. (*Ille irridentes responderunt tum id se facturom, ciun ille, domo navibus proficiscens vento aquilone venisset Lemnium.*)

Tal digo yo á los que me niegan que Galdós sea un gran maestro, y piensan, en cambio, que cualquier muchachete, más ó menos genio, lo es, desde el momento en que han despatarrado á los burgueses con sus desfiles de teorías traídas del bulevar francés... No serán ellos genios sino cuando las naves vayan á Lemnio con viento Aquilón.

No comprendo cómo el Sr. Fitzmaurice-Kelly, historiador de nuestra literatura, de ordinario tan agudo y certero

(1) José María Salaverría: *Vieja España* (Impresión de Castilla); Madrid, 1907. (Prólogo de B. Pérez Galdós, XIII.)

en sus juicios, dice, hablando de Galdós, que «su producción, á pesar de ser tan vasta, carece de solidez». Convengo en que todos los escritores prolíficos, como Balzac, como Galdós, tienen que contar con que gran parte de su obra vaya al foso, y que la Posteridad hace labor de criba en ellos con más delectación que en ningún otro; pero si la obra de Galdós carece de solidez, ¿qué obra novelesca podrá tenerla aquí en España? Concedo que *Lo prohibido* ó *Miau* no quedarán repercutiendo en nuestros sucesores con tanta intensidad como quedarán *Angel Guerra* ó *Fortunata y Jacinta;* pero á un autor tan abundante y creador no puede exigírsele que sea impecable, pulido y acabado, que no se pueda quitar ni añadir nada á ninguna de sus obras, como á un autor contenido y premioso, que produce con pena ó que sólo muy de tarde en tarde hace violencia á su ingenio para ponerlo en torsión y crear obra duradera. Que Flaubert con sus cinco obras novelescas, si no cuento mal (1), pasará íntegro á lo futuro, lo concedo; pero de aquí no se deduzca que Balzac pasará al Leteo con su obra total, y nos veríamos, ¡voto á Barrabás!, muy apurados para sostener que no salvaría del naufragio cinco obras, que bien pudieran ser: *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot*, *César Birotteau*, *La Cousine Bette* y *Ursula Mirouet*. Ocurre idénticamente con Zola. ¿Quién nos dice que de la masa de sus obras no han de

---

(1) En efecto, excluyendo *Le Candidat*, ensayo dramático que no obtuvo éxito, sus muchos volúmenes de *Correspondencia* recopilados después de su muerte, y su tomo de viajes é impresiones diversas intitulados *Sur les champs et les sables,* cinco obras puramente novelescas nos quedan del maestro de la prosa francesa: *Les tentations de Saint Antoine*, *Salammbô*, *L'Education sentimentale*, *Madame Bovary* y *Trois Contes*. Pero le cabe la satisfacción de haber dado al mundo *Madame Bovary*, que es al siglo XIX lo que el *Quijote* al siglo XVI.

librarse del olvido, por lo menos, *Nana*, *La faute de l'abbé Mouret*, *Teresa Raquin*, *La bête humaine* y *Fécondité*? No seríamos, pues, muy exigentes si presagiásemos para Galdós un futuro cercano en que quedase, de la inmensa pila de sus obras, las novelas maestras, tales como *Fortunata y Jacinta*, *Angel Guerra*, *Doña Perfecta*, *Marianela* y *La familia de León Roch*... Y conste que en esto caben sus más y sus menos, pues desde dos que el mencionado crítico apunta caritativamente (1), hasta diez, la lista puede alargarse y encogerse según el gusto de cada cual.

***

«*Levium metallorum fructus*—escribía Séneca en sus *Epistolae*—, *in summo est; illa opulentissima sunt quorum in alto latet vena, assidué plenius responsura fodienti. Hoec quibus delectatur vulgus tenuem habent ac perfusoriam voluptatem; et quodcumque invectitium gaudium est, fundamento caret, hoc, de quo loquor, ad quod te conor perducere, solidum est quod plus pateat introrsus.*»

Con estas palabras queda condenado el arte para el pueblo, el arte que se rebaja hasta ponerse al habla con la multitud, el arte que va á la plaza pública á expandirse sobre todo el pueblo reunido... Porque si, según el gran Cordobés *(him of Cordoba dead,* como le llama con familiaridad Ben Johnson en una carta á Shakespeare), aquellas cosas con que se deleita el vulgo dan un placer insignificante y transitorio *(hæc quibus delectatur vulgus*

---

(1) «Es incuestionable que merece la mayor parte de su renombre, y si alguno lo pusiere en duda, ahí están *Fortunata y Jacinta* y *Angel Guerra* para justificar nuestro juicio.». (*Historia de la literatura española*, pág. 532.) Traducción castellana de Bonilla y San Martín.

tenuem habent ac perfusoriam voluptatem); y lo que produce goce ligero, carece de fundamento. Quien así piense en estas materias artísticas, difícilmente concederá á Galdós valor y permanencia en sus obras literarias. El ha ido al pueblo para educarle, y si algunas veces le ha arrastrado el pueblo á él, es porque el poeta épico necesita dejarse llevar de la materia objetiva que toma como asunto de su arte; y Galdós es, ante todo, un épico. Poesía épica con vistas á la novela y zumo de historia son sus *Episodios Nacionales*, donde el autor saca del pueblo su materia épica y al pueblo se la devuelve, diciendo como Job: *Dominus dedit, Dominus abstulit*. Cuando la devuelve, es dorada por la luz de su fantasía y remozada por su intuición artística.

Los sociólogos modernos han sostenido que España debe enmendar sus antiguos yerros y aprender de los pueblos europeos la cordura y la moderación en los planes de gobierno. «La Historia de España—dice uno de ellos, Fouillée—es un ejemplo del suicidio de un pueblo, ejemplo sobre el cual deben meditar continuamente las demás naciones europeas.» Así lo hemos ido comprendiendo, al parecer, por acá, desde nuestro año terrible, desde ese fatal 1898, en que los desastres siguieron á los desastres, y nuestro imperio colonial se nos escapó de las manos... Desde ese punto y hora, todos nuestros pensadores dieron en pensar por el estilo. El apóstol de palabra grandilocuente y erudición aplastante, el hombre que ha removido nuestra historia patria y ha llamado á juicio á todos nuestros gobernantes pasados y presentes desde su retiro aragonés, D. Joaquín Costa, en fin, mandó *cerrar con doble llave el sepulcro del Cid*... El mismo Pérez Galdós, en el reciente prólogo á *Vieja España,* de Salaverría, refuerza la idea de su correligionario con esta concepción de un epitafio del Cid, que á la vez parece irónico y romántico. «Hermosas páginas consagra el via-

jero vasco—dice—al sepulcro del Cid, si podemos dar este nombre á la caja que en el Ayuntamiento de *Caput Castellæ* guarda huesos, pedazos del cráneo y cenizas del héroe y de su esposa, doña Jimena. Desconsolado ante la llaneza familiar con que se custodia lo que resta del Campeador, figura representativa de su tiempo y de los precedentes y subsiguientes, compara la grandeza del personaje con la mezquindad del indecoroso descanso que se ha dado á tan nobles huesos. Ignoro si es cierto que antes anduvieron en viajes y zarandeos, llegando hasta Sigmaringen (Alemania). Si es así, bien ha pagado el Cid su universal fama. Hoy están sus mortales despojos y los de Jimena expuestos á la curiosidad de los turistas extranjeros y nacionales, por una peseta ó dos reales de propina. Esto de que anden por el mundo muchas personas que aseguren haber visto los huesos del Cid, es una profanación de la Historia y el mayor escarnio que puede hacerse de la dignidad de un pueblo. Y puesto que el Municipio burgalés tiene fama de ser de los primeros en probidad y buen orden administrativo, séalo también en cosa tan fácil como poner las cosas en su sitio, y el sitio del Cid muerto es la catedral, ¿qué mejor sarcófago? Con la catedral por monumento, basta una losa con esta ú otra breve inscripción: *Aquí yacemos dormidos—yo el buen Cid y mi Jimena.—Non me guarden con cerrojos,—ni me aferren con cadenas,—que por mucho que me llamen—no he de salir de esta fuesa.—Terminó su curso el sol—de mis sonadas proezas,—y las batallas que á España—han de dar prestancia nueva—non se ganan con Tizonas,—ni Coladas ni Babiecas*» (1).

Todos convenimos en que los tiempos están ya maduros para aventuras quijotescas, muchas veces más senti-

(1) *Vieja España;* Prólogo, x y xi.

mentales que guerreras. «España, la caballeresca España, tiene, como Don Quijote—decía Unamuno á raíz del desastre, si no yerro, en 1899, en *Vida Nueva*—, que renacer en el eterno hidalgo Alonso el Bueno, en el pueblo español, que vive bajo la historia, ignorándola en su mayor parte por su fortuna. La nación española—la nación española, no el pueblo—, molida y quebrantada, ha de curar, si cura, como curó su héroe, para morir. Sí; para morir como nación y vivir como pueblo... Al prepararnos á morir, querrá Dios que curemos de la locura á que nos han traído los libros de caballería de nuestra historia, á pensar en algunos de cuyos pasos nos acogemos como á ordinario remedio de nuestras desdichas colectivas.»

Y el mismo Galdós, en la obra antes mencionada (Prólogo, XXXV), dice rotundamente: «Conserva el pueblo castellano la matriz de las virtudes que le dieron predominio en la edad de las heroicas grandezas. Pero los tiempos heroicos pasaron y hemos venido á un vivir pacífico y laborioso, sin espadas ni demás chirimbolos de Marte, combatiendo el mal humano con las armas de las artes y la ciencia. Y ahora que cada región saca de su historia lo que más le place para iniciar y dirigir lo que llamamos Nueva Vida Española, saque Castilla su abolengo agrícola, la extensión de sus tierras, y consagre á éstas todo el buen sentido de la raza y toda su aplicación y perseverancia.»

Lo cual es casi lo mismo que vino á decir en su época el célebre orador inglés Edmundo Burke, aunque éste enunció su juicio con harta mayor acrimonia, indignación y despecho. «La época de los caballeros andantes ha pasado—escribía en sus *Reflexiones sobre la revolución francesa*—; la ha sucedido la de los sofistas, economistas y calculadores, y la gloria de Europa se ha desvanecido para siempre.»

Quieren, pues, estos calculadores y economistas que

perdamos todo enfatismo, toda hidalguía, todo orgullo. Y como estas cualidades eran tan absorbentes en nuestra raza, al mandarnos que las releguemos al olvido, nos ordenan un sacrificio mucho más heroico que los antiguos (1). Es renunciar á nuestra naturaleza; es una nueva

---

(1) El enfatismo de la raza ibera se revela hasta en los detalles más insignificantes. Tomo un ejemplo de nuestra altanería, redundancia en palabras y obras y pleonástica condición de lo que parece más ajeno á estas impregnaciones de espíritu patrio. Tomo un ejemplo de nuestro idioma, en lo que éste tiene de más castellano. Así, verbi gratia, las dos negaciones gráficas confirmando la negación significativa de la frase, son el pleonasmo más absurdo que una raza enfática pudiera concebir. En todas las lenguas á que recurro veo que «dos negaciones se destruyen» y originan una afirmación. Tomo el latín y escribo: *Nolo nequaquam* ó *nequidquam*, y hallo que esta frase, compuesta de dos rotundas negaciones, es una soberana afirmación reducible á la forma afirmativa más simple y pura que darse puede: *Volo*, quiero. Acudo al francés, y encuentro que *Je ne veux pas nullement* significa en puridad *Je veux*. Tomo el inglés, la lengua más precisa y filosófica después del hebreo, y veo que *I will not by no meaus* sólo significa claramente *I will*. Todas están inspiradas en el sentido común que enseña que dos negaciones al chocar se destruyen, y de esta destrucción surge elegante y correcta, como Venus del Mar, una afirmación. Así se ve en la frase: *His language is not inelegant*. En este caso la negación de composición contenida en la palabra *inelegant*, y la negación de origen representada por el vocablo *not* forman un bello contraste, de cuya unión fecunda nace la afirmación. Sólo en esto admite el inglés el elemento pleonástico que domina en el castellano; pero lo admite razonablemente, no como el español, en *no es de ningún modo*, frase sin lógica. Otro pleonasmo y otro absurdo del enfático idioma español, que en este caso no es solo, sino que otros idiomas le imitan ó él los imita—es el conceder grado comparativo y superlativo relativamente á conceptosy palabras que como perfecto, perfección incluyen la idea de sumo, de superlativo. ¿Cómo podemos ser *más perfectos* que otros, es decir, poseedores de más cualidades sumas, universales y generales? La etimología de la palabra lo dice. *Perfecto* es *per factum*, acabado, completamente hecho, que no admite perfección. ¿Es

especie de ascetismo esta que se nos impone al recomendarnos que no seamos caballerescos.

***

Galdós es hoy, entre nosotros, no solamente novelista, sino apóstol del verbo castellano, y portavoz de las aspiraciones de la raza ibérica. Bien merece tan eminente puesto, y que toda España le oiga suspensa de su palabra mágica, á quien ha derramado como lluvia de oro sobre la tierra ibérica sus cuatro series de *Episodios Nacionales.*

Se le ha acusado de *chauvinisme;* los que tal creen así aman á su Madre Patria como yo al Gran Turco. Jamás ha sido Galdós patriota de éstos á lo romano, estrechos de mollera y dañinos á sus prójimos, tales como los que entienden el patriotismo según lo definió Voltaire: *L'amour de sa patrie est la haine de la patrie des autres.* Nadie ha dicho tantas verdades como Galdós á la Madre Patria, y no ha sido toda su labor la de halagar la patriotería, que está tan distante del verdadero y fuerte patriotismo como la sensiblería lo está del verdadero y sano sentimentalismo. Si ha sido el cantor de nuestras victorias, ha sido también el mensajero más veloz de nuestras des-

---

posible concebir *una omnipotencia* más *omnipotente* que otra? ¿un infinito más infinito que otro? Lo mismo sucede con *principal*, *chief*, *caput*, *caput omnium*... No puede anteponérseles de ningún modo la partícula *más*. Lo mismo *truc*, verdadero; porque lo verdadero es lo perfecto de la esencia, la suprema y perfecta realización de esta esencia en el ser. *Verum et eus convertuntur: ergo cum eus nequeat esse amplius, plus eus quam aliud, et enim verum nequit esse plus verum quam aliud verum, quamvis agatur de veritate relativâ.* ¿Qué diremos del superenfático *perfectísimo*, que es una anomalía idiomática? Nada, sino que sólo es concebible en la tierra del enfatismo.

dichas, el *hemerodromo* de nuestras degradaciones, como le hubieran llamado los atenienses. Bien es verdad que él disculpa nuestros mayores desastres, porque somos pueblo que aun no han acabado de nacer á la verdadera vida. Las leyes judiciales son en esto más sabias que las fantasías filosóficas: Todos saben que las leyes no castigan el delito cometido en el tránsito brusco del sueño á la vigilia, instante en que el hombre se encuentra en el estado de un loco que recobra la razón de repente ó de un ciego que abre de súbito sus ojos á la luz del sol... Y si así ocurre en la esfera individual, ¿por qué no había de hacerse igual en el dominio colectivo? No es España nación que pueda aún ser ajusticiada y á la cual se pueda extender veredicto de culpabilidad, porque estamos en el alba de la conciencia, en la penumbra del despertar, y aun no hemos nacido del todo á la vida europea...

Así lo ha entendido Galdós; y por eso sus *Episodios Nacionales*, á la vez que un monumento á las glorias de la patria, son una enseñanza para lo futuro. Nuestros hijos leerán *Trafalgar* y *La de los tristes destinos* como un catecismo patriótico en que aprendan, no sólo el amor intenso y puro á la patria, sino el conocimiento de nuestras vergüenzas y de nuestros defectos... Los *Episodios Nacionales* serán hacia el año 1920 (no se necesita gran espíritu profético para adivinar esto) libros de texto en las escuelas de instrucción primaria.



Los romanos distinguían las buenas cualidades dividiéndolas en buenas cualidades por virtud de estirpe y buenas cualidades por esfuerzo propio. A uno que había heredado buenas prendas le llamaban *eximio;* al que las adquiría, *egregio*. Así se puede advertir que Tácito, en el

discurso de Galba, al adoptar á Pisón, hace decir al primero *(Historiarum libri quinque*, lib. I, c. XV): *«et mihi egregium... et tibi insigne»* (1).

Si aun rigiese hoy esta clasificación caprichosa, podríamos decir que Galdós era el *insigne entre los insignes* y el *egregio entre los egregios*. Nada ha recibido; la virtud de estirpe, que hace que á la Sra. Pardo Bazán se la gradúe de *eximia* con toda propiedad, no reza con el autor de *Gloria*. Galdós lo ha adquirido todo; y adquirir es doble mérito que recibir, como comprende cualquiera que tenga dos dedos de frente... Galdós es un autodidacto, como tantos hoy; un espíritu que se ha formado al calor de esa vasta hoguera de cultura que se encendió en el corazón de Francia á mediados del siglo XIX, y luego puso en conflagración al mundo entero. No ha sido la educación de Galdós educación estrecha y exclusivista; ha sido una educación armónica é integral. La educación integral es la base del autodidactismo que hoy predomina en Europa, y que yo quisiera que fuese la norma de todos los nuevos rumbos pedagógicos; educación que deja al individuo en libertad absoluta de obrar, y que no le hace depender del preceptor como penden del hilo atado á una caña esos higos padres que llevan los tíos del *higui* en Carnaval para divertir á los chicos...

La edución integral se refuerza por el *contraste*. Eça de Queiroz decía que en todo espíritu bien formado deben entrar por un igual los cuentos de hadas y los problemas

---

(1) Así, por ejemplo, entre los griegos era *eximio* Alcibiades, y en cambio pudo ser *egregio* ó insigne Milciades, de quien cuenta Cornelio Nepote que sus paisanos le tributaron el honor de poner su efigie en primer término en el pórtico llamado PŒCILE *(de varios colores)*, llamado así por la variedad de sus pinturas, donde se había hecho representar en jaspe y oro la batalla de Maratón.

de Euclides. Yo creo que el tránsito de una dolora de Campoamor á una fórmula de química es muy saludable é higiénico. Lo he comprobado en mí; da grandes resultados para el desarrollo de la inteligencia trasladarse de Flaubert á Kant. No hay error semejante al de los que defienden el *vir unius scientiæ*, como no hay tampoco error más deplorable que el de aquellos desgraciados que á estas horas abogan todavía por el *vir unius libri*. Lo incientíficos que son nuestros literatos y lo iliteratos que son nuestros científicos (1), es la causa de su desprecio mutuo. No sería así el día en que la ciencia y el arte se complementasen con todos los espíritus cultos. Los primeros no considerarían á los segundos como cerebros vacíos ni los segundos considerarían á los primeros como entendimientos obtusos, cerrados á la belleza, y atestados de fórmulas polvorientas y deterioradas como cachivaches viejos que se conservan en un desván.

Galdós no es un hombre de letras puro, á la manera de los antiguos bachilleres por Salamanca, que en sabiendo su poquitín de retórica y su latinico más ó menos mocosono, mocosones, ya se reputaban dueños de la sabiduría universal. Ni son tampoco como estos otros doctorcetes industriales de ahora, más dignos de administrar un almacén de ferretería que de gobernar á los pueblos; y que en cuanto han descubierto que el mundo todo es electricidad y que todos nuestros males se arreglarían con el cinturón eléctrico del Dr. Mac-Maughlin, ya creen estar en posesión de la llave mágica que abre las puertas de la *sophia* esotérica y misteriosa (2). Galdós es un hombre que, educado en el positivismo, sabe el latín... que no saben gene-

---

(1) Véase Unamuno: *Amor y pedagogía (Biblioteca de novelistas del siglo XX)*. Barcelona, 1903.

(2) Schopenhauer hizo burlería de estos sabios de nuevo cuño en el prólogo á su obra: *La Voluntad en la Naturaleza*.

ralmente los positivistas de café y plazuela; y, á pesar de saber latín, le parece muy bien todo este movimiento sintetizado en aquella fórmula: «Más industriales y menos doctores...» (1).



Y ya que hemos llegado á este orden de razonamien-

---

(1) El ilustre Leopoldo Alas combatió el utilitarismo en su aspecto británico en un hermoso discurso pronunciado en la apertura del curso de 1891-92 en la Universidad de Oviedo (publicado después en sus *Folletos literarios*, VIII; Madrid, 1891).

He aquí algunas frases de las más substanciosas que extracto de su discurso, todo el cual no tiene desperdicio: «El mismo progreso general, los adelantos materiales y las formas sociales que los facilitan, tienen, para todo el que no es un necio, un valor relativo, transitorio, por lo que á él propio toca. Se goza de todo, es verdad, y no son los idealistas muchas veces los que menos gozan, como vimos ya en Salomón, pero no se ve en este orden de dicha lo que más importa; y así hasta las sociedades más sensuales, no siendo miserables é incultas, refinan sus placeres con ciertos condimentos de idealidad, como lo prueba el género de voluptuosidades que gozan las clases más elevadas en los grandes emporios de corrupción y cultura. Pues lo que le sucede al altruísta que nos estamos figurando, sabe el que les sucede á los demás; todos han de morir, todos como individuos ven un *gran negocio singular* que á ellos directa y por lo pronto exclusivamente importa; todos los adelantos de la industria, todos los placeres que pueda procurar el comercio, toda la dicha que cabe apurar en la deliciosa copa... de una buena forma de gobierno, pongamos por ejemplo, le interesan al individuo como ser *uno substractum* específico del egoísmo social, mucho menos que el asunto de su propio destino, de su muerte. Y generación va y generación viene, y siempre pasa lo mismo. ¿Quién queda para gozar de veras sin las congojas de lo deleznable, esa dicha social, nacional, ó como se quiera, que se va formando á costa de los sacrificios de idealidad y de *esteticismo* á que estamos obligados todos por amor á la patria? ¿Quién queda para disfrutar de ferrocarriles, globos, libertad de comercio, crédito mobiliario, sufragio verdad, y tantas y tantas venturas utilitarias,

tos, no puedo menos de hacer algunas indicaciones sobre las doctrinas religiosas y filosóficas que ha expuesto Galdós en sus novelas. Basándose sobre el positivismo moderno — que á su vez emana del utilitarismo inglés —, las doctrinas que inoculan estos modernos sofistas (entre los cuales se cuentan Galdós y Blasco Ibáñez, que son en nuestra patria los vulgarizadores *novelescos* del positivis-

---

sin aprensión, sin dudas, sin idealismos, sin sueños de muerte? No queda nadie, no queda nada. ¡Y por este resultado hemos de sacrificarnos! El utilitarismo es, en definitiva, el goce; pero el utilitarismo social, ó aunque fuera cosmopolita, es el goce que exige el sacrificio del individuo para que, en definitiva, también no goce nadie. Sin duda que la persona social es algo más que una suma de sus componentes, pero no hay nada en ella que no sea de la substancia de los elementos simples que la componen. Así lo ha entendido el cristianismo, que siendo ante todo una gran preocupación individualista, la salvación del alma, ha formado la sociedad más fuerte como tal que ha existido en el mundo. La ciudad antigua que sacrificaba al hombre, al pueblo, ha desaparecido; y el cristianismo que emancipa al hombre ha llegado á ser un tejido social cuya resistencia sin semejante es innegable. El utilitarismo, para lograr la dicha material tangible, por decirlo así, de un ente de razón en lo que se refiere á *gozar*, mutila al hombre, le roba lo mejor de su herencia, desconoce su naturaleza. Si queréis tener buenos ciudadanos, no volváis á la idea pagana del ciudadano fraccionario; no hagáis del altruísmo una hipocresía, y educad al que ha de servir á la patria, no como un soldado ni como un industrial, sino ante todo como un hombre. Y si amás la democracia verdadera, no olvidéis que todos los hombres merecen que se les tome por hombres del todo; porque no hay unos que sean cuerpo y otros alma, todos tienen esto que llamamos espíritu, todos tienen facultades que responden á necesidades nobles; y si hay que reconocer que á un Dante, á un Leopardi, á un San Francisco de Asís, á un Beethoven, á un Goethe, no se les podría hacer felices con mucha agricultura, mucho comercio y buena administración; debemos ver en cada semejante un espíritu capaz de encaminarse por los mismos senderos de perfección que elevarían sus gastos, que ennoblecerían sus anhelos. No seré yo quien diga que se enseñe

mo) se resienten por falta de base, y ocurre con ellas lo que con la teoría-matriz de Jeremías Bentham, de la cual decía Carlyle, á la vez con ironía y con verdad, que hacía depender la virtud de la ganancia ó de la pérdida *(virtue by profit and loss)*, y que se proponía la solución del problema siguiente, intrincado de suyo: «Dado un mundo de granujas, demostrar que la virtud es el resultado de sus aspiraciones colectivas».

El ideal de todos estos doctrinarios es el deísmo, ese deísmo vago que Voltaire definía que «es la suya una religión derramada y trascendental á las religiones. Es un metal, añade, que se incorpora y liga con todos los demás, y sus venas se ramifican subterráneamente por todo el mundo. Esto mismo se ve con más evidencia en China: en todos los demás sitios del mundo está oculta, y el secreto de su doctrina sólo se halla en poder de los Adeptos». Este ateísmo es un ateísmo disfrazado y tiene además el peligro de la vaguedad. «¡Muera lo vago!, dice Renan. La verdad, como ha dicho muy bien Bacon, antes que la confusión, emana del error. Este teísmo es también un panteísmo vergonzante, que oculta su nombre. Se cree ver á Dios en todas partes para librarse de verlo en una sola determinada. El panteísmo es tan cómodo como falso. Si hasta una brizna de hierba puede ser Dios, con salir al campo y besar esa hierba, hemos adorado á nuestro Creador. La falsedad del panteísmo se demuestra además palpablemente. Dice Spinoza: «Entiendo por Dios *un sér*

---

griego á los capataces de minas, v. gr., pero sí afirmo que si pudiera llegar á existir una sociedad tan rica, tan adelantada, en que los capataces de minas y todos los hombres de su clase tuvieran tiempo y cultura suficientes para leer con fruto *La Ilíada* y la *La Odisea* en el original, nada se habría perdido, y no sería contrario al destino racional de esos hombres que emplearan sus ocios en tal género de recreo. (Páginas 55, 56, 57 y 58.)

absolutamente infinito, es decir, una substancia constituída por una *infinidad de atributos*, cada uno de los cuales expresa *una esencia eterna é infinita.*» Y he aquí que, estableciendo una comparación aritmética, cae por su base este secreto. Supongamos *una infinidad* de números inconmensurables. Podremos estudiar, examinar y comprender las relaciones de estos números entre sí, pero no podremos comprender sus relaciones con la unidad, porque si sus relaciones con la unidad—que es lo que constituye la medida de un número—se comprendiesen, no serían números inconmensurables. Apliquemos el símil. Aquí la unidad—la medida y el arquetipo de las cosas—es Dios; los números son los atributos de la unidad; podremos, pues, conocer las relaciones de estos números entre sí, pero no sus relaciones con la unidad, que perdería así su carácter de cosa infinita, de medida eterna, de tipo inmortal, haciendo á la vez perder á los números-atributos su carácter de infinitos, de inconmensurables. Se puede decir que dos cosas iguales á una tercera son iguales entre sí, pero no recíprocamente que dos cosas iguales entre sí son iguales á una tercera. Se pueden examinar y comparar los *atributos infinitos entre sí*, pero no esa *substancia infinita por sí.* Es un error que, porque conozcamos los accidentes, queramos conocer la substancia de donde emanan. Todo esto es Dios, porque Dios es Todo (todo es divinidad porque la Divinidad hace á todo partícipe de sí misma); no se puede afirmar: es una proposición apriorística, que va de lo general á lo particular, y viciosa porque de cosas desconocidas deduce cosas conocidas... Si se pudiese probar que Dios es Todo porque el Todo constituye á Dios, se vertería un enunciado menos infundado y menos ilógico; pero esto es imposible...

Y dejándonos de flanear por empinados Himalayas del panteísmo, digamos, como es razón, que entre estos deístas modernos apenas hay un ateo. Ignoro si Blasco

Ibáñez lo será; Galdós cree en el Sér Supremo con fe firme, y cualquiera de sus obras lo demostraría. Hasta que no haya por ahí quien dé un premio, como prometía el amigo Barragán (1), al que averigüe si hay Dios, no podremos estar seguros de nuestras opiniones. Así arguyen los modernos sofistas. En Alemania nos sacarán de la duda dentro de poco, porque parece que por allá hay quienes se dedican á estas investigaciones.

Decía el director de una revista francesa, no sé si á Pierre Leroux ó á Guyau al presentarle cualquiera de éstos un artículo titulado *Dios*: «Dios no es de actualidad...» Nada más falso que esta chuscada con pretensiones trascendentales. Si alguna vez se ha discutido á Dios, ha sido en nuestros días. Porque hay que confesarlo: si las religiones positivas están cada vez más vacilantes, el concepto de religión y, por consiguiente, el de Dios, son cada vez más firmes y respetados. En otros tiempos no había ateos porque no se discutía tanto á Dios. Voltaire y los demás filosofos del siglo XVIII tenían á bien discutir sobre la maquinaria del reloj y sobre los delegados del relojero que pretenden dirigirla, pero en llegando al relojero se detenían. Hoy la cuestión del ateísmo es de actualidad... como la cuestión de Dios.

***

La religión que estos señores profesan no es más que un deísmo renovado. Quieren que las creencias se oculten como si fuesen llagas purulentas, y por eso están á matar con las manifestaciones del culto eterno. Esta opinión procédeles del filosofismo fisiocrático francés, cuya cabeza visible era el Barón de Holbach, que llegó á decir:

---

(1) Véase la novela de D. Armando Palacio Valdés: *Tristán ó el pesimismo.*

«La experiencia nos enseña que no se puede ser feliz sin la rectitud y la bondad: ser recto y bueno para ser feliz; he aquí toda la moral. La virtud lleva en sí misma su recompensa. Aun cuando el universo entero fuese injusto con el hombre virtuoso, siempre le quedará á éste la satisfacción de estimarse á sí mismo, de estimar su conducta y de penetrar sin temores en el fondo de su corazón.»

Sobre este argumento gira el moderno positivismo, que, haciendo de juramento de no confabularse ni coaligarse con religión positivista ninguna, rinde, no obstante, pleitesía á lo indiscernible, fundamento de toda verdadera religión. Este credo irreligioso es el que Galdós profesa, y á estos argumentos relativamente nuevos podríamos oponer el argumento ya viejo de San Jerónimo, que no nos satisface del todo (y por eso sólo á medias lo admitimos), pero que sería una réplica al Barón de Holbach. En sus *Epístolas* lo leímos hace mucho tiempo, y queremos hoy remozarlo aunque la vida moderna no acepte ya estas teológicas contiendas.

Refutando el argumento de los *irreligiosos*, si así se les puede llamar, que juzgan que á la virtud bástale el testimonio de la buena conciencia, aduce San Jerónimo el hecho de que no buscaba Jesucristo ser tenido en concepto de santo por las gentes, cuando huyó, porque no le proclamasen rey, y, sin embargo. hacía obras buenas á presencia de todos, y además añade: «Donde no hay estimación (buen concepto de santidad para con el mundo), suele haber desprecio, y del desprecio suele nacer la injuria, la indignación, y de la indignación el continuo desasosiego, y cuando el reposo, la paz y la tranquilidad faltan con harta frecuencia, se disuade el entendimiento de lo propuesto; luego, una vez descarriada la mente del camino que iba á emprender, acaece que el propósito habido se va teniendo cada vez en menos: y allí donde hay menos no hay perfección.» Excelente argumento si no fuese bas-

tante débil una proposición de la que pudiéramos llamar premisa menor. Supone el batridonense que de la injuria suele nacer la indignación, lo cual es contrario á las doctrinas de Cristo, porque si uno que ha resuelto seguir la buena senda se aparta de ella por fútiles injurias de los mundanos, señal es de que no era llamado á tan alta cumbre de santidad. Dedúcese, pues, que donde hay injuria capaz de obscurecer su brillo ni abatir su valor. ¡Bueno fuera que San Agustín, por miramiento á las burlas de que seguramente le harían blanco sus antiguos compañeros de desenfreno, por respetos humanos, por el miserable *qué dirán*, hubiera anulado su conversión! ¡Y el mismo San Jerónimo, instruído según el mundo, no dejaría de ser herido con violentas injurias por parte de sus condiscípulos y maestros profanos! La virtud, para ser tal, no ha de disiparse por tan vanos motivos. Y si es verdad que siete veces cae el justo, cae derribado por tentaciones que Dios le envía, no por las amenazas del mundo.

Los intelectuales de hoy son casi todos paganos disfrazados. Cosa bien extraña que pueda satisfacer á un espíritu ávido de convencimiento una religión como la pagana, pagada de toda exterioridad. Sólo no valdría para el pueblo una religión puramente intelectual, una religión sin sujeción á ninguna de las actuales religiones. Pero si los *sklaven-moralen*, que diría Nietzsche, no podrían aceptar este irrealizable y hermoso ensueño, los *herrmoralen*, los señores morales, podrían acogerla con entusiasmo. Ahora bien: el cristianismo, como pensaba muy bien Pascal, es la mejor conciliación soñada entre estos dos extremos. Y el catolicismo (digámoslo de una vez) es, de las diferentes religiones cristianas, la más pagana al mismo tiempo que la más intelectual (1).

(1) Entiéndase bien en qué sentido llamo pagana á nuestra hermosa religión. No es con el desdén injustificado con que dice Ana-

Así, como intelectual que soy, no puedo menos de admirar el hermoso arrebato con que Pascal exclamaba, considerando la dualidad de votos que acosan al espíritu humano, diciendo unos que alce la frente, que es igual á Dios; y otros que se humille, que es una criatura miserable. *¿En qué vendrá á parar el hombre? ¿Se hará igual á Dios ó semejante á las bestias?*

Por eso, en cuanto intelectual, no puedo menos de defender las órdenes religiosas, y me parece desatentada la campaña que Galdós emprendió contra ellas, sugestionado por una populachería vocinglera y deleznable, cuyo eco más subido es *Electra*, drama donde, á pesar de los toques geniales que no puede menos de poner el autor de los *Episodios* en todas sus obras, vale bastante menos que los anteriores de Galdós: *La de San Quintín*, *El Abuelo* ó *Realidad*.

Algunos nuevos intelectuales piensan lo mismo que yo, porque no se dejan alucinar por la corriente opuesta que ahora enturbia la marea popular. Martínez Ruiz escribe en *La Voluntad*: «Todo es la imagen—piensa *Azorín*—, y como el mundo es nuestra representación, la vida apagada de una monja es tan intensa como la vida tumultuosa de un millonario norteamericano. Y es, desde luego, más artística... con sus silencios augustos, con sus movimientos lentos y majestuosos, con sus rituales misteriosos, con sus hábitos blancos, con cruces coloradas ó negros, con blancas tocas. Y siendo su vida más artística, es más justa y más humana.»

Yo pienso también que es acaso la vida más justa y más humana aquella que se basa sobre la *ascesis*, y Schopenhauer está conmigo, pues estimaba como supremo triunfo del hombre la renuncia á la voluntad de vivir. Por

---

tolio France que es «la forma más refinada de la indiferencia elegante que hasta ahora se conoce».

eso es más grande el que no piensa en el vivir de la vida, y le basta con el soñar. Hermosa es aquella frase de San Pablo: *Todo lo puedo en aquel que me conforta,* y sobre esta frase cimenta el monje su vida. *Quotidie morior,* decía el mismo San Pablo. Por eso los monjes que mueren cada día son tan dignos de nuestra admiración. ¡Y hay quien los compara con los mártires!... No hay hoguera del martirio que sea suplicio tan continuo y penetrante como un convento... (1).

También los mártires son dignos de todo mis respeto. Yo creo con gusto, como Pascal, las historias cuyos testigos se dejan degollar... Un poeta francés moderno, uno de los más denodados *versolibristas*, Francisco Vielé-Griffin, de origen yanki (la tierra del positivismo, y á la vez de la indiferencia religiosa, es Norte-América; por lo tanto, no puede creerse que allí florezca vigoroso el fervor reproducido de los siglos pasados), y de quien no sabemos que haya hecho profesión de fe católica, ha cantado á los santos y santas mártires de *La leyenda áurea,* inflamados por el amor divino y sedientas de

la grâce du martyre qui chante dans les flammes...

Y este mismo poeta ha cantado el amor con frases ardientes en estas estrofas:

---

(1) Merimée, que era incrédulo refinado, hablaba en sus *Lettres d'Espagne* de una ejecución en Valencia y de los frailes que rodeaban al reo, dice: «Entonces comprendí por qué los frailes, y sobre todo los de las Ordenes mendicantes, ejercen tanta influencia sobre el pueblo bajo. Aunque esto desagrade á los liberales intolerantes, son, en realidad, el apoyo y el consuelo de los desdichados desde su nacimiento hasta su muerte. ¡Qué horrible tarea, por ejemplo, esta de entretener durante tres días á un hombre á quien se va á matar! Tengo para mí que si tuviese la desgracia de ser ahorcado, no me disgustaría tener dos franciscanos para que hablasen conmigo.»

La solitude infinie
de l'eternelle Unité
qui tend l'amour et le génie
comme des miroirs à sa beauté...
Je puis rire à la vie qui passe
et sourire et la dire belle...
si j'ai compris ta face
et la beauté de Dieu en elle...

Por donde se ve que el entusiasmo religioso no castra, como creen algunos, la facultad de conocer la sensibilidad y el amor á lo Eterno Femenino...



El Padre Granada llamaba á la filosofía preámbulo para la fe, y Wolff consideraba su Teología natural ó Teodicea y su Metafísica como una *manuducción* para la Teología sobrenatural, revelada ó suprema. Santo Tomás, por su parte, decía *(Summa Theologica)* que en lo que atañe á la existencia de Dios y cosas semejantes, no existen artículos de fe, sino preámbulo para ello *(quoad Deum esse et alia hujusmodi non sunt articuli fidei, sed preambula ad articulos).*

Esto va enderezado contra los racionalistas que creen que la fe corta los vuelos del pensamiento. «La virtud genial del pensamiento—dice Menéndez y Pelayo en sus *Ensayos de crítica filosófica*—es tan invencible que aun imprimiéndose un yugo y acatando una autoridad, halla siempre algún resquicio por donde reconquistar la libertad nativa.»

San Agustín exclamaba: *Ego catholicam fidem profiteor est per illam me ad certam scientiam perventurum profiteor* (1). («Yo profeso la fe católica y por ella he de llegar á la ciencia verdadera».) Yo creo lo mismo que el autor maravilloso de la *Ciudad de Dios*. Mas aparte de

(1) *De utilitate credendi*, cap. XIV.

esto, creo en la ciencia de mi siglo y estoy envanecido de sus legítimos triunfos. Suscribo de todo corazón el timbre de gloria que se concedió á Franklin cuando se dijo de él que, como los antiguos héroes mitológicos, robó el rayo al cielo; *eripuit cœlo fulmen*... Sé que hoy conocemos el origen de la vida y que ya no podemos decir con la supina ignorancia que se manifiesta en el *Eclesiastes*, donde se dice (XI, 5): *Quómodo ignoras quoe sit via spiritùs et quà ratione compingantur ossa in ventre proegnantis: sic nescis opera Dei, qui fabricator est omnium?* La respuesta á esta interrogación nos la da hoy la biología... Me consta además que entre Cajal y Metnichoff andan arreglando eso de alargarnos la vida...

Por lo tanto, ¡vive Dios que somos felices y que vale más vivir en el siglo XX que en el XVI! Pero mi presuntuosa ciencia mal acopiada no me infla, como decía San Pablo. Con todo mi entusiasmo por la Ciencia Moderna, no sería yo osado ni aun á aventurar la atrevida frase de Descartes: *Dadme la disposición de las leyes y del movimiento y de la materia, y os daré hecho el mundo* (1).

Todavía, en medio de esta triunfante *politecnia* que nos domina, estoy por retrogradarme á Pascal y decir: «Al ver la ceguedad y la miseria del hombre y las contradicciones que se descubren en su naturaleza, contemplando todo el universo mundo y al hombre sin luces,

---

(1) «La ilustración y el mérito de este filósofo—comenta el Padre Ceballos (*La Falsa Filosofía*, volumen I, *Parte segunda del Aparato*, cap. II, página 183) – y el haber sido filósofo no permiten se le atribuya más culpa que la de un orgullo semejante al que dijo: *Dadme un punto de apoyo fuera del mundo, y mi mano será bastante para mover á éste con una palanca*. Pero no hay duda que el dicho de Descartes, con otros de la misma índole que sembró en su filosofía, y el desprecio de las causas finales que estimaba tanto como Newton, han sido más armas de combate de que después se abusó y se abusa demasiado.»

abandonado á sí mismo y como perdido en este rincón del universo, sin saber quién le ha puesto allí, qué ha venido á hacer ni lo que será de él en muriendo; me horrorizo del mismo modo que un hombre que hubiera sido llevado á una isla desierta y espantosa, se despertara sin saber dónde estaba y sin tener medios para salir de allí.» Ante estas dolorosas y leales confesiones de un filósofo que era, ante todo, un hombre, se dice con Martínez Ruiz: «... Y el maestro ha pensado que sus lecturas, sus libros, sus ironías eran una cosa despreciable junto á la fe espontánea de una pobre vieja.»

El mismo Voltaire llegó á decir de los ateos *(Dictionnaire philosophique*, artículo *«Athées):* «Elevad á estos genios, que son dulces y tranquilos en sus gabinetes, á los grandes puestos y altos cargos; ponedlos en ocasión de combatir á un César Borgia, á un Cronwell ó á un Cardenal de Retz, ¿pensáis que no serán entonces tan malos como sus adversarios? Ellos andan en esta alternativa: ó ser flacos é inútiles en la vida privada, ó ser perversos en la administración de la cosa pública. Sus enemigos les atacan por delitos, y ellos es preciso se defiendan con sus armas» (1). El Barón de Holbach, su contemporáneo, pensaba muy en contrario (2).

---

(1) Contra este testimonio del *padre de la incredulidad* opóngase la frase del autor anónimo de *Le Christianisme devoilé*, libelo publicado en aquella época «Si se abre la historia, no se hallará que los filósofos hayan turbado jamás los Estados; pero apenas hubo revolución alguna en que atizasen el fuego los eclesiásticos. Los asesinos de nuestros Reyes, del Emperador Enrique IV y de Carlos I, no fueron incrédulos. El Ministro Gomar (rigido calvinista), y no Espinosa, es quien puso en combustión á Holanda.» Este sofisma se ha reproducido en los tiempos modernos, á pesar de que no habla muy alto en favor de la imparcialidad de los sostenedores.

(2) «El que desterrase del mundo la noción funesta de un Dios,

Y no se extrañe que insista tanto sobre el tema, porque, como dijo Pascal, «todas nuestras acciones y nuestros pensamientos deben seguir caminos tan distintos según haya ó no bienes eternos que esperar, que es imposible dar un paso con sentido y juicio no regulándole desde este punto de vista, que debe ser nuestro último fin... No apostar por que Dios existe, que es lo mismo que apostar por que Dios no existe... Por engañarse creyendo verdadera la religión cristiana no hay gran cosa que perder; pero ¡qué infinita desgracia engañarse creyéndola falsa!»

Lo que ocurre es que «quien llega burdamente á ser irreligioso, y así llegan los más, considera la religión de que es apóstata como una sarta de desatinos, sin ningún racional significado. Así, los que, como Ingersoll, se persuaden de que Moisés sabía menos química, menos astronomía y menos geología que ellos; ó los que, como Renan cuenta de sí mismo, entienden que hallan, en recompensa, sin duda, de haberse hartado de estudiar hebreo y otros idiomas orientales, que ciertos versículos proféticos de Daniel ó de Ecequiel se interpolaron después de cumplirse la profecía» (1). Por eso convendría que castigáse-

---

Rector y Gobernador, haría el mayor servicio que se puede hacer al género humano» (*Système de la Nature*, vol. II, pág. 85.)

(1) Valera: *Polémica con D. Ramón de Campoamor sobre la metafísica y la poesía.* — Nosotros haremos notar que el mismo Renan, á pesar de sus extravíos, dejó, entre sus innumerables obras, algunas páginas en que rinde parias ante el Catolicismo y declara su respeto á la fe sincera. En medio de sus apologías racionalistas de *L'Avenir de la Science*, encuentra exclamaciones románticas con que saludar á la religión que por tanto tiempo fué su educadora única y de las religiones en general: *Malheur à qui passe indifférent auprès de ces masures venerables, à l'ombre desquelles l'humanité s'est si longtemps abritée et où tant de belles âmes trouvent encore des consolations et des terreurs*. En otro pasaje de la misma obra dice: *A entendre certains rationalistes, on*

mos á los que propalasen doctrinas nocivas, como cuenta Plutarco (*Placitis philosophorum,* libro II, cap. XXIV), que entre los atenienses eran condenados á muerte ó al destierro los que explicaban la causa de los eclipses de sol por la interposición de la superficie de la tierra; y la misma pena se decretaba contra los que daban interpretaciones astrológicas á capricho, lo cual, al fin, no podía provocar trastornos en el mundo...

El error consistió, durante el siglo XVIII, en creer que las religiones procedían siempre todas del fanatismo y de la superstición, cuando el mismo David Hume, uno de los que más impresión hicieron sobre Voltaire, dividió las religiones en religiones por el entusiasmo y religiones por la superstición. «Las religiones que participan del entusiasmo son, dice al principio, más furiosas y violentas que las que participan de la superstición; pero al cabo de algún tiempo se hacen más apacibles y moderadas» (1).

---

serait tenté de croire que les religions sont venues du ciel se poser en face de la raison pour le plaisir de le contrecarrer; comme si la nature humaine n'avait pas tout fait par des faces différents d'elle même! Sans doute on peut opposer religion et philosophie, mais en reconnaissant qu'elles ont la même origine et posent sur le même terrain... Les apologistes soutiennent que ce sont les religions qui ont fait toutes les grandes choses de l'humanité et ils ont raison· Les philosophes croient travailler pour l'honneur de la philosophie en abaissant les religions et ils ont tort... Il faut critiquer les religions comme on critique les poèmes primitifs. Est-on de mauvaise humeur contre Homère ou Valmiki parce que leur manière n'est plus celle de nôtre âge?... Personne, grâce à Dieu, n'est plus tenté de nos jours d'aborder les religions avec cette dedaigneuse critique du XVIIIème *siècle qui croyait tout expliquer par des mots d'une clarté superficielle, superstition, credulité, fanatisme. (L'avenir de la science.)* Y aún más sintéticamente dice en otro pasaje: «*Il ne faut peut être pas les croire vraies* (*les religions*), *mais il faut faire comme si elles étaient vraies.*»

(1) «*Religions which partake of enthusiasm are, on the first rise, more furious and violents than those which partake of super-*

«A Dios puede subir nuestra oración, pero no nuestra mirada», dice el suizo Topffer. Sin embargo, no lo entendieron así en Francia, pueblo tan bien dotado para la adquisición de ideas y para su concepción clara, como funesto para su divulgación, porque todo lo echa á perder, hasta lo más sagrado: todo cuanto toca con sus manos frívolas, al igual de la doncella alocada que rompe la vajilla por tener la cabeza á pájaros... (1). De la vecindad de Francia nos vienen á nosotros todos nuestros males, todas nuestras dolencias, las literarias como las religiosas. Si en literatura el afrancesamiento nos ha debilitado siempre, el enciclopedismo minó también los cimientos de nuestro edificio religioso. Sólo cuando nos desprendamos del yugo de Francia podremos volver á ser grandes como otrora en religión y en literatura (2).



Porque yo creo, como Galdós, que las nuevas batallas no se ganan con tizonas ni Coladas ni Babiecas. Estas ba-

---

tition; but in a little time become more gentle and moderate.» (*Essay moral, political and literary: Essay X.*)

(1) El abate Marery, arzobispo de París durante el Imperio, es un ejemplo de esa corrupción francesa, de esa frivolidad sin sustancia que hasta las clases más altas y respetables inficiona. Solía aquél contar cuentos picantes, á los que era muy aficionado, y oyéndole un día el volteriano Arnault se asombró y se escandalizó á la vez de su franqueza, verdaderamente *gauloise*, y de su excesiva *gaillardise*, hasta el punto de no creerle; pero el cardenal juró y perjuró que era verdad lo que refería y añadió: *Vous pouvez m'en croire; je ne mens qu'en chaire* » Véase si este es lenguaje de un purpurado.

(2) En Francia se ha juzgado al catolicismo español, tan sano, tan recio, tan de raza, muy mal, y ha sido calificado por filosofastros «alcanizantes» con inexactitud evidente. «El fanatismo—dice

tallas, que han de darnos *prestancia nueva* —como con tan sutil arcaísmo dice el autor de los *Episodios Nacionales*, que escribe, cuando quiere, mejor de lo que muchos piensan, de lo cual podría dar fe aunque no fuese más que este prólogo, aunque no pueda sostener el mismo tono en toda su inmensa labor—, estas nuevas batallas son batallas espirituales. «A las hegemonías determinadas por los hechos de gesta, sustituye hoy el imperio de la fuerza espiritual—dice Galdós mismo en el *Prólogo citado,* XXV y XXXVI—, y ésta la dan los éxitos del trabajo y la riqueza. Los que mayor provecho saquen de las transformaciones de la materia dirigirán á los perezosos y desmañados.»

Mas no por ser así creo yo que nos es menester renegar de nuestros abuelos. A lo hecho, pecho, dice nuestro sabio refrán, y dice bien. Apechuguemos nosotros con nuestro cometido como nuestros padres apechugaron con el suyo. No busquemos en causas remotas las explicaciones de nuestros males recientes. No digamos, como muchos Pero Grullos surgidos á raíz del desastre con apariencia de regeneradores y realidad de mentecatos, que Cristóbal Colón tuvo la culpa de todo; porque esto, á más de ser injurioso para la alta personalidad del descubridor del Nuevo Mundo, es estúpido. Quien así razona, demues-

---

Alfredo Fouillée en su *Esquisse psychologique des peuples européens*—es á la religión lo que los celos al amor; y el español es demasiado celoso para no ser también muy fanático.» De San Ignacio de Loyola ha dicho horrores el mismo Fouillée á vuelta de algunas imágenes verdaderas, como cuando le compara con Don Quijote (igual hizo con Raimundo Lulio, «el Quijote de las letras, que quiso fundar una milicia de caballeros que convirtiesen á los musulmanes por la dialéctica»), diciendo de él que es, con Santa Teresa, el tipo acabado de la fe española; «noble inquietud le arrastra al extremo del mundo; previsora prudencia que jamás pierde de vista el fin ni los medios que el fin justifican.»

tra tener por magín un canto rodado ó serrín (1). Como decían los escolásticos, *qui nimis probat, nihil probat.* Aparte de que, retrogradando de ese modo á las causas primeras ó que se suponen tales, tanto valdría decir que la culpa de todos los males que han llovido sobre el Mundo, desde la Creación hasta la fecha, tiene la culpa... el propio Creador. Y con eso quedaría su argumentación cabal y completa.

No es Galdós de esos insensatos que así injurian á sus antepasados, á su patria y á su Dios. *Sub una lege, sub uno rege, sub uno Deo...*; no es acaso su ideal, como no es ya el ideal ni aun de los ilusos (2). Pero tampoco es de

---

(1) Fouillée es uno de los que atribuyen la causa de nuestra degeneración al descubrimiento de América, y dice textualmente: «Enriquecidos por las minas del Nuevo Mundo, los españoles tomaron la costumbre de pedir á otros países lo que les hubiera dado el suyo. Una suerte de «regresión psicológica» reavivó en España las ideas y los sentimientos correspondientes á las modas primitivas de la adquisición de riquezas... La pereza, que el descubrimiento del otro hemisferio hizo universal y clásica, llegó muy pronto á ser, como se ha dicho, «una especie de religión sin disidentes». Y más atrás: «Un pueblo que no vive de aventuras, sino del trabajo cotidiano que le asegura el pan cotidiano. Lo novelesco siempre es para una nación dolencia ofensiva. Las grandes y gloriosas aventuras nacionales, confiesa un español, hicieron de nosotros un pueblo de aventureros»... Sí; pero si no hubiésemos ido en busca de aventuras por los campos de Montiel de la América, ¿de dónde hubiéramos aprendido á ser grandes y orgullosos? Sería ridículo Don Quijote escondido de miedo en un rincón del camino por ver pasar desalmados yangüeses. Precisamente nuestras desgracias vienen de que hemos renegado de nuestro título de conquistadores; fuimos á Santiago de Cuba, no ya con esa fe altiva de antes en el general *No importa*, sino con cierto fuego patriotero que se consumió al momento. ¿Dó estás, oh Caballero de los Leones, para darnos nuevamente *alta aventura* y *rica ganancia*?

(2) Los que quisieran volver al reinado de los Reyes Católicos, porque con ellos nos elevamos, abusan lamentablemente del método empírico, que es abominable en política. A estas intrusiones en

los que reniegan de la tradición gloriosa. Hasta religiosamente, Galdós es más español de lo que se cree comúnmente. Su actitud es la del liberalismo español que reclama las prerrogativas del poder civil y se mantiene tieso ante Roma, sin perjuicio de acatar la suprema infalibilidad del Pontífice, y reconocer que la Iglesia católica es la maestra y doctora de nuestra vida, y que vela con especial protección por sus amados hijos los españoles. Claro es que como han pasado los tiempos de D. Rafael del Riego, lo que en las Cortes de Cádiz—las Cortes más liberales que se han reunido en el mundo, y que, por un contraste casi grotesco, empezaron invocando á la Santísima Trini-

---

el campo de la historia, para espigar allí todo lo que favorece sus ideales, debemos oponer el hermoso método de concordancia, tan fructífero en la ciencia de la política. *Distingue tempora concordabis jura;* es un adagio muy trivial, pero no por trivial menos verdadero. Estoy convencido de que á Fernando el Católico no le podrían resistir hoy ni dos días en el trono, y á Isabel la colgarían de los muros de Santa Fe. No podríamos hoy avenirnos con su energía y su vigor soberano... Signo es éste de degeneración. Quien no resiste á los demás porque tienen voluntad fuerte, acaba por hacerse eunuco y no resistirse á sí mismo...—Aparte de esto, yo no creo que el absolutismo sea perjudicial á las letras; Menéndez y Pelayo ha defendido esta misma teoría con copia de razones, en su *Historia de los heterodoxos españoles*. Los que creen que bajo un gobierno absoluto, ó simplemente despótico, la actividad intelectual se paraliza, debieran leer mejor la historia. Virgilio, bajo el régimen de Augusto, tenía que escribir églogas para que le reintegrasen en posesión de unas tierras que ciertos veteranos le habían arrebatado... ¡y esta égloga humillante, rebosando de baja intriga, y en la que se acusa á un soldado cuyo castigo se impetra con humildad, queda como un monumento de arte! Ovidio adula bajamente al César, y en sus elegías, donde el sentimiento del dolor se enlaza con una indigna lisonja, palpita un alma poderosa de artista, que busca asuntos bellos en la misma tiranía que le subyuga. Lucano tenía que doblarse ante Nerón... y, sin embargo, hacía poemas muy hermosos. De nuestro siglo de oro vale más no hablar, por estar la materia agotada...

dad—hubiera parecido de muy buen tono, hoy ya nos resultaría algo disonante...

Ya no están los tiempos para acatar devotamente las órdenes del Pontífice. Ya no hacen mella excomuniones ni anatemas. Ya ni siquiera se le hace caso cuando hablando *ex cathedra* comienza así: *Qui contrarium censerit, naufragium fidei passus est.* A los hombres del día les tiene sin cuidado naufragar en ese mar borrascoso en que la barquilla de Pedro, azotada por todas las olas, resiste á los embates... A esto contribuye la ilimitada libertad de la prensa, que ya el nada retrógrado David Hume reputaba un mal necesario, puesto que era difícil y casi imposible proponer un remedio *(the un bounded liberty of press though it be dificult, perhaps impossible, to propose a suitable remedy for it, is one of the evils* (1). La libertad de asociación nos deja también abierto el camino á daños sin cuento. No olvidemos que Renan *(un furibundo reaccionario,* como veis) escribía en *L'Avenir de la Science:* «Se habla todos los días de libertad, de derecho de reunión, de derecho de asociación. Nada mejor si las inteligencias estuviesen en su estado normal; por ahora nada más fútil. Podrán reunirse los imbéciles y los ignorantes; nada bueno saldrá de su reunión.» Y en cuanto á la libertad de enseñanza nada diremos, porque aún en nuestra patria no ha dado frutos tan corrompidos y daños tan incalculables como las otras dos libertades... Todavía no se pueden comprobar tan palpablemente sus desastrosos resultados (2).

---

(1) *Essays moral, political and literary; Essay II.*

(2) El mismo Renan escribía en la misma obra estas palabras fuertes, y que ignoran sin duda muchos liberales españoles: «*La libertad de enseñanza es un absurdo.* El niño no puede juzgar, y se le da lo que se quiere y él lo toma. ¿No se acusa á los jesuítas de que afeminan á la juventud? Pues la escuela laica la ateizaría.»

Yo no estoy ligado con ningún partido político ni me he comprometido con nadie para defender su causa, pero me atemoriza el espectáculo de una sociedad que no cree

---

Ahora atrévanse aún á defender en el Parlamento el establecimiento de instituciones pedagógicas como la *Escuela Moderna*, por las cuales se va directamente al anarquismo, digan lo que quieran los hipócritas monárquicos españoles, como D. Bernabé Dávila y compadres, que llorarían mucho si se les muriera el Rey..., á quien tanto aman, como tienen ocasión de repetirlo todos los días, pero se alegraban el día que Ferrer fué puesto en libertad.—Leopoldo Alas, que tampoco era (pienso yo) un retrógrado, escribía, á propósito de la libertad de enseñanza, en su discurso de apertura de la Universidad de Oviedo (1891-92): «El utilitarismo, que mata el idealismo en su faz histórica, rompiendo los lazos de la civilización actual con el mundo clásico, quiere también matar el idealismo en su respecto primordial, cortando los lazos espirituales que nos unen con la idea y con el amor de lo absoluto. De tántas y tántas horrorosas operaciones quirúrgicas como lleva á cabo la especulación abstracta, falsa, propiamente idolátrica, ninguna tan nociva como ésta, que divide la realidad y deja de un lado lo que mira á lo temporal y de otro lo que corresponde á las perspectivas de lo absoluto, de lo infinito, de lo eterno. Esta malhadada tendencia abstracta, queriendo ser prudente, queriendo acabar con luchas seculares de los fanatismos, ha inventado el *laicismo* como, un terreno neutral; y aunque en muchos casos, en la vida política particularmente, ha evitado graves males esta neutralidad del Estado, aunque ha sido garantía contra las pretensiones injustas de las sectas; ello es que, mal entendido por los más lo que esta posición imparcial de la vida civil significaba, hemos llegado, sin abandonar en idea la religión, á vivir sin religión, á lo menos la mayor parte del tiempo; hemos llegado en la especulación á la incertidumbre respecto de nuestras relaciones con la Divinidad, y respecto de la esencia, y aun existencia, de esta Divinidad; pero en la práctica, viven los pueblos más civilizados como si hubiéramos llegado á la certidumbre negativa. Bien se puede decir, aunque sea triste, que gran parte de los hombres más instruídos, más *cultos*, piensan como escépticos y viven como ateos. El agnosticismo reconoce que puede haber Dios; por boca de uno de sus más ilustres representantes, Spencer,

en Dios, ni en reyes, ni en nada. Señores (es cosa de decir): ó yo he perdido el juicio ó todos vamos á despeñarnos en un abismo, moralmente hablando. Yo bien com-

---

ha llegado á confesar la realidad innegable del Sér Uno, fundamento de todo; y á pesar de esto, á pesar de que el ateísmo declarado, dogmático, es cosa de pocos, no es cosa de ningún gran filósofo moderno; en la duda de unos y en la afirmación de los más, vivimos como si la negación fuera la verdad adquirida. No nace de prevención moral; nace de esas abstracciones que quitan á la vida ordinaria el jugo místico; y como nosotros, los tristes mortales, vivimos sumidos en lo relativo, en este suelo

De noche rodeado,
En sueño y en olvido sepultado,

como dice Fray Luis de León á D. Oloarte, como toda nuestra actividad parece *laica*, porque es relativa, resulta, ¡funesto resultado!, que no entendemos por vida no *laica* más que las formas de los cultos, las funciones externas de los eclesiásticos, que para los más son *res inter alios acta;* y casi viene á suceder que no viven como racionales religiosos más que los buenos sacerdotes y la gente devota de este ó el otro culto; y sin embargo, lo repito, nuestra filosofía actualmente no se inclina al ateísmo, como se inclinaba, en general, en tiempos no remotos; lo que predomina es la reserva, la prudencia, el criterio *abierto* á todas las posibilidades, y añádase, porque es verdad, una tendencia *estética* y *hereditaria* á desear que la verdad sea afirmativa en el gran problema de lo trascendental, y á pesar de esto, apenas se vive religiosamente. Empiezan las constituciones de los Estados allí donde no se sigue cometiendo la injusticia de establecer la ley de las castas para las creencias; empiezan por acorralar—esta es la palabra—á la religión en sus cultos, en su hermosa vida plástica, simbólica; y á las antiguas teorías, hecatombes, sacrificios en lo alto de las montañas, misterios en los bosques y procesiones y predicaciones en las calles, en los campos, al aire libre, cara á cara con el cielo, suceden las precauciones reglamentarias, policíacas, las medidas de buen gobierno, para aislar los cultos como si fueran focos epidémicos, para encerrarlos entre cuatro paredes, para arrinconarlos como se arrinconan ciertas flaquezas humanas. Por ir de prisa, refiramos esto á la enseñanza, y se verá que la abstracción de que

prendo que la libertad, la ciencia, el progreso son tres bellas cosas que deben respetarse. Pero ¿adónde iríamos á parar con extremar las consecuencias á que nos llevan estas tres bellas cosas? Cuando hemos palpado los resultados bien nos damos cuenta de ello. El mismo Renan, que en su juventud era un entusiasta de la libertad hasta el punto de forjar castillos en el aire, y de creer que se reproduciría una cruzada de libertad, que renovaría las proezas que el entusiasmo religioso realizó en los siglos medios (1), acabó por hacer esas dos confesiones

---

hablo ha inventado, con apariencias de equidad y liberalismo, el mayor daño posible para la educación armónica, propiamente humana; la separación, así, separación, de la enseñanza religiosa y de las demás enseñanzas, que no sé cómo llamarlas así separadas, como no las llame irreligiosas. Porque téngase en cuenta que en este punto el abstenerse es negar; quien no está con Dios está sin Dios; la enseñanza que no es deísta es atea. Un ilustre profesor y filósofo español, dignísimo profesor mío, en un discurso célebre que oían señoras, creía ser muy imparcial diciendo que como él, en conciencia, no sabía si en el mundo de lo trascendental existía un principio, la unidad divina, en suma, se abstenía de aconsejar á los suyos ni la creencia ni el descreimiento; y en consecuencia, los educaba sin prejuzgar esta cuestión. Pues yo digo, señores, con el grandísimo respeto que me merece la persona á quien aludo, que la cuestión queda prejuzgada, porque los hijos que se educan en la duda de Dios, se educan como si no le hubiera; y más diré: que si no lo hubiera no está muy claro que fuera muy perjudicial para la buena educación portarse como si le hubiese; mientras que si hay Dios, el prescindir de la Divinidad no puede menos de ser funesto.» (*Clarín*: *Folletos literarios*, VIII; *Un discurso*, págs. 97, 98, 99, 100 y 101.)

(1) «La libertad perdida podrá reproducir entre nosotros lo que el entusiasmo religioso ha hecho en edades pasadas. Cruzada de libertad. Se llegará á ver, estoy seguro, esas ideas son actualmente las únicas poderosas. Que quinientas mil cabezas exaltadas á ese tono se levanten, y figuraos lo que llegarían á hacer. Sería un movimiento religioso.» *Nouveaux cahiers de jeunesse. (Revue*

preciosas y bien dignas de tenerse en cuenta que hemos arrancado de *L'Avenir de la Science*, libro en que precisamente se auguran para la ciencia nuevos triunfos (1).

Seamos razonables, señores, tomemos la razón por norma de nuestras ideas y no nos descarriemos jamás. La razón sea nuestra guía en todo, como lo era para el filósofo griego Epicteto (2). Y reconozcamos con la mano puesta en la frente, noble trono de la razón, que la libertad está en nosotros y que la verdad nos hará *libres*, VERITAS LIBERAVIT NOS; pero libres sin tergiversaciones ni paliativos; y que es vano y ridículo querer reclamar apoyos de las Constituciones y de los Gobiernos para alcanzar una facultad intelectual, innata á nuestro sér.

---

politique et littéraire; Revue Bleue, núm. 25, 5.ª serie, tomo VII; 22 de Junio de 1907.)

(1) Mucho se ha hablado en tiempos del difunto Brunetière de *la bancarrota de la ciencia*, y mucho se ha comentado en todos sentidos esa frase. Yo, sin embargo, dejando ya eso á un lado, voy á exhumar un texto nuevo, recientísimo, más curioso por venir de un científico de profesión. «Engreídos del desarrollo de nuestra industria, podemos adoptar la orgullosa divisa de Fouquet: *Quó non ascendan?* Pero no somos discretos; estamos atacados de la locura de saber pór saber. La Ciencia, que, considerada como para el uso del hombre, ha satisfecho y colmado de sobre todas las esperanzas que se podían formar sobre ella, la denigramos hoy, porque no nos lo ha enseñado todo.» (Le Dantec: *L'ordre des sciences*; artículo publicado en la *Revue Philosophique*; Julio 1907; XXXIIème année, núm. 7.)

(2) «Epicteto no enseña á los jóvenes el ascetismo por un fin místico, sino esencialmente el arte de vivir y de adaptarse á las circunstancias difíciles sin esquivarlas ni buscarlas adrede. Los estoicos no llevan al extremo las consecuencias de su moral eudemonista, no van hasta el misticismo metafísico, negador de la vida; Apóstoles de la Razón, no olvidan que la Razón es la unidad de medida en todas las cosas.» (L. Weber: *La Morale d'Epictète; Revue de Metaphysique et de Morale;* Mayo de 1907; año XV, núm. 3, pág. 336.)

Mas dudo de que esta aspiración se realice, porque, como dijo Pío Baroja (1), «hay una cosa que nos molesta á casi todos los españoles: es el buen sentido. En esto me siento tan español, que la lógica de los hechos es lo que más me abruma».

*
* *

Galdós es, ante todo, hombre de su tiempo y del cual se podría decir como supremo elogio lo que de Goethe dijo Emerson en sus *Symbolicalmen*: que fué «hombre que maduró en este siglo, que respiró su ambiente y saboreó sus frutos; hombre imposible en otra época anterior y que nos compensa la debilidad y pequeñez que caracteriza á las obras intelectuales de aquel período.»

Como hombre de su tiempo, Galdós no ha podido menos de ser imbuído por las ideas de su tiempo. Y como las ideas son liberales y democráticas en su corriente central, liberales y democráticas fueron las opiniones que en sus obras expuso Galdós. Mas al llegar aquí ha de tenerse en cuenta que no es exacto juzgar á los novelistas por las ideas emitidas en sus obras. El novelista moderno se reviste de una impersonalidad que le escuda contra interpretaciones malévolas. Pensando en esto, Flaubert escribía en su *Correspondance* que no sabemos cómo pensaba Homero ni cómo pensaba Shakespeare. Nosotros añadiremos que si sólo hubiera escrito obras novelescas y si no se nos hubiese revelado en su *Correspondance*, tampoco sabríamos hoy cómo pensaba el mismo Flaubert. Stecchetti notaba también con exactitud y á la vez con ironía que, si no supiésemos por otras referencias históricas que Salustio era un bribón, no habríamos de creer

(1) En la *Revista Nueva*, hablando de *Hacia otra España*, de Ramiro de Maeztu

que lo era por el Discurso que pone en boca de Catilina.....

Igualmente digo yo: si no supiéramos porque él ha hecho otras manifestaciones en público que Galdós era un tremendo anticlerical y un hombre de ideas liberales, no habíamos de juzgarle por *Gloria*, *La familia de León Roch* ó *Doña Perfecta* (1). Todo buen novelista, si pre-

---

(1) El mismo Menéndez y Pelayo lo reconoce así cuando dice: «Una novela no es obra dogmática ni ha de ser juzgada con el mismo rigor dialéctico que un tratado de teología. Si el novelista permanece fiel á los cánones de su arte, su obra tendrá mucho de impersonal, y él debe permanecer fuera de su obra. Si podemos inducir ó conjeturar su pensamiento por lo que dicen ó hacen sus personajes, no por eso tenemos derecho para identificarle con ninguno de ellos. En *Gloria*, por ejemplo, ha contrapuesto el Sr. Galdós creyentes de la ley antigua y de la ley de gracia: á unos y á otros ha atribuído condiciones nobilísimas, sin las cuales no merecerían llevar tan alta representación; en unos y otros ha puesto también el germen de lo que él llama intolerancia. Es evidente para el lector más distraído que Galdós no participa de las ideas que atribuye á la familia de los Santiguas, pero ¿por dónde hemos de suponer que simpatiza con el sombrío fanatismo de Daniel Cortón, ni con la feroz superstición, todavía más de raza y de sangre que de sinagoga, que mueve á Ester Espinosa á deshonrar á su propio hijo? Tales personajes son en la novela símbolo de pasiones más bien que de ideas, porque *Gloria* no es novela propiamente filosófica, de la cual puede deducirse una conclusión determinada, como se deduce por ejemplo del drama de Lessing, *Nathán el Sabio*, que envuelve, además de una lección de tolerancia, una profesión de deísmo. El conflicto trágico que nuestro escritor presenta es puramente doméstico y de amor, aunque sea todavía poco verosímil en España: es el impedimento de *cultus disparitas* lo que sirve de máquina á la novela, lo que prepara y encadena sus peripecias; el nudo se corta al fin, pero no se suelta; la impresión del libro resulta amarga, desconsoladora, pesimista si se quiere, pero el verdadero pensamiento teológico del autor queda envuelto en nieblas, porque es imposible que un alma de su temple pueda reposar en el *tantum relligio potuit suadere malorum*.» (*Discurso citado*, págs. 38 y 39.)

senta en su novela un incrédulo, ha de hacerle hablar como un incrédulo y no como un devoto; y viceversa. Hemos de confesar que Galdós en este punto no hace más que proceder como buen novelista que es. A esto me contestaréis que Pereda también presentaba impíos en sus novelas, pero era para derrotarlos y afearlos, como buen católico; y Galdós en cambio nos los presenta con rasgos brillantes y como símbolos de toda perfección. Para él todos los hombres de ideas avanzadas (que además siempre son ingenieros, por de contado, para inri de la vieja raza de doctores y leguleyos que han infestado nuestra patria, y como si nuestra salvación estuviese en la Escuela de Caminos, Canales y Puertos) son emblema de perfecciones, tanto físicas como morales é intelectuales... Son listos, amables, locuaces, bien educados, finos en enamorar y duchos en fascinar, hasta guapos para colmo de dichas. Tal el Pepe de *Doña Perfecta* y el Máximo de *Electra*, que le han formado esa reputación de plazuela y le han hecho tristemente célebre (1) entre esa aborrecible *medianía ilustrada* más vulgar que el mismísimo vulgo (2)...

Reconozcamos que este procedimiento novelesco no es decoroso ni á cien leguas. El novelista debe presentar sus

---

(1) Mucho se ha repetido este modismo y otros semejantes; pero no se crea que lo empleo á humo de pajas. A este propósito he de notar qué admirables deducciones nos ofrece la gran filosofía del lenguaje. Así, en las lenguas antiguas, sobre todo en el latín, famoso equivale muchas veces á «triste ó vergonzosamente célebre». «*Famosum*—dice Lorenzo Valla—*pro infami et turpi et famosa mulier quœ noscitur impudica esse.*»

(2) No se extrañen estas frases de indignación: tengo un singular aborrecimiento al Tercer Estado. Prefiero hablar con un palurdo, que, al cabo, siempre que me diga una cosa buena me sorprenderá, que hablar con un señor de estos vulgares de chistera y levita, con almas de palurdo y pretensiones desmedidas.

tipos tal como en la realidad los encuentra, sin recargarlos. Los datos para la consumación de la fábula, los medios que ayudan al desenlace, debe combinarlos también de forma que no aparezca que favorece á unos y aplasta á otros. No debe ser el novelista como las hadas, que premian á los niños buenos y castigan á los malos; él debe presentar hombres y mujeres, buenos y malos, como les da la vida, y contar sus glorias y sus desgracias, y luego ser como la Muerte, á la vez misericordiosa y justiciera, que ni respeta á los que desafiaron la vida de ultratumba con blasfemias, igual que derriba á los timoratos y encogidos que se asustaron siempre de la vida futura...

Por eso algunas obras de Galdós son falsas en los resultados que intentan presentar, aunque bellas en su composición (1); como ciertas obras de Pereda son también

---

(1) Y no se extrañe esa antítesis que adrede forjo entre lo bello y lo verdadero, porque yo creo que lo bello no tiene nada que ver con lo verdadero, y no me convence de lo contrario Plotino, que dijo que *lo bello era el esplendor de lo verdadero*, ni San Agustín, que comentó ampliamente esa frase. A estos testimonios opongo ya un párrafo de San Anselmo en su *Monologium*, cap. I, que, acaso sin darse cuenta el santo doctor de la trascendencia de sus afirmaciones, ayuda á la opinión de los que creemos que lo bello no es lo bueno, y que muchas cosas se dicen buenas que no son ni útiles, ni bellas, ni gratas: «*Cum certum sit*—dice el santo—, *quod omnia bona, si ad invicem conferantur aut æqualiter aut inæqualiter sint bona, nuesse est ut omnia sint per aliquid bona, quod intelligitur idem in diversis bonis licet aliquando videantur bona dici aliæ trer aliud; per aliud enum videtur dici bonus aquus quia fortis est; et per aliud banus, æquus quia velox est. Cum enium videatur dici bonus per fortitudinem et bonus per velocitatem: non tamon idem videtur, esse velocitas et fortitudo. Verinum, si equus, quæ est fortis et velox idcirco bonus est quomodo fortie et veloe latro malus est? Potuis igitur quemadmodum fortis et velox latro ideo malus est quia noxius est: iba fortis et velax æquus ideirco bonus est quia utilis est. Et quidem nihil solet putari bonum nisi aut propter utilitatem aliquam, ut bona dicitur salus et quæ saluti*

falsas en sentido opuesto, porque quieren forzar la Realidad y aniquilar la Verosimilitud á costa de conseguir su fin. Ni uno ni otro están en lo justo artísticamente hablando, pero Galdós se equivoca además filosóficamente porque se mete en más honduras religiosas que su difunto amigo (q. s. g. h.).

***

Con todo, en Galdós se efectuó, cuando mediaba su vida literaria, y aun creo que la vida fisiológica, una evolución que se inicia con *Angel Guerra*, y cuyo término «no hemos visto aún, pero de la cual debemos felicitarnos desde ahora», como dijo Menéndez y Pelayo, «porque en ella Galdós, no sólo vuelve á la *novela novelesca* en el mejor sentido de la fórmula, sino que demuestra condiciones no advertidas en él hasta entonces, como el sentido de la poesía arqueológica de las viejas ciudades castellanas, y entra además, no diré que con paso enteramente firme, pero sí con notable elevación de pensamiento, en un mundo de ideas espirituales y aun místicas, que es muy diverso del mundo en que la acción de *Gloria* se desenvuelve. Algo ha podido influir en esta nueva dirección del talento de Galdós el ejemplo del gran novelista ruso Tolstoi, pero mucho más ha de atribuirse este cambio á la depuración progresiva, aunque lenta, de su propio pensamiento religioso, no educado, ciertamente, en una disciplina muy austera, ni muy avezado por sus hábitos de observación concreta á contemplar las cosas *sub especie eternitatis*, pero muy distante siempre de ese ateísmo práctico, plaga de nuestra sociedad aun en muchos que alardean de creyentes; de ese mero pensar relativo, con el cual se vive

---

prosunt; aut propter quam libet honestatem sicut pulchritudo æstimatur bona pulchritudinem juvant.»

continuamente fuera de Dios, aunque se le confiese con los labios y se profane para fines mundanos la invocación de su santo nombre.»

«Esta misma tendencia persiste en *Nazarín*, novela en cuyo análisis no puedo detenerme ya, como tampoco en el de la trilogía de *Torquemada*, espantable anatomía de la avaricia; ni menos en los ensayos dramáticos del señor Galdós, que, aquí como en todas partes, no ha venido á traer la paz, sino la espada, rompiendo con una porción de convenciones estéticas, trasplantando al teatro el diálogo franco y vivo de la novela, y procurando más de una vez encarnar en sus obras algún pensamiento de reforma social, revestido de formas simbólicas, al modo que lo hacen Ibsen y otros dramaturgos del Norte. Si no en todas estas tentativas le ha mirado benévola la caprichosa deidad que preside á los éxitos de las tablas, todas ellas han dado motivos de seria meditación á críticos y pensadores, y aun suponiendo que el autor hubiese errado el camino, *in magnis voluisse sat est*, y hay errores geniales que valen mil veces más que los aciertos vulgares.»

Desgraciadamente, en las obras dramáticas es donde Galdós ha vuelto á última hora á sus antiguas diatribas; y esa tregua con la Iglesia, ese interregno de paz con el catolicismo español, durante el cual parecía estar tan satisfecho y respiraba tan fuerte el Arte puro, ha durado poco y de nuevo se han roto las hostilidades. *Electra* es el anuncio del nuevo combate, que no sabemos lo que durará. ¡Pidamos al Dios del Arte, que á todos nos acoge y sustenta, justos y pecadores, fariseos y publicanos, que este intermedio dure poco, y que vuelvan los buenos y claros días de *Angel Guerra*, ó, si todavía esto no le parece á Galdós del todo limpio de reticencias, los de *Fortunata y Jacinta!*...

***

Nicolás Segur, que ha hecho recientemente un resumen de las luchas morales del siglo XIX en Francia, escribía (1): «Ya Rousseau, apóstol místico de Jesús, es un rebelde. Chateaubriand escribe su libro durante un período de duda en una alternativa de misticismo y de incredulidad, que sólo ha cesado con su vida. Hugo, que tenía por confesor á Lamennais, está agitado de temores cristianos, de confusa rebelión, y crea obscuramente, como decía Renan, una teología semejante á la de Tertuliano. Y si Lamartine es más armoniosamente cristiano, Jorge Sand, Alfredo de Musset y Vigny conocen todas las alternativas del fervor y del escepticismo. Pero el sentimiento religioso alucina é influencia más enérgicamente á los incrédulos. Renan, cuya crisis y cuyo abandono de la fe nos parecen una bella y pura elegía; Sainte-Beuve, que confiesa él mismo su *sensibilidad cristiana,* sigue un momento á Lamennais, y escribe en su *Port-Royal* páginas embalsamadas de un penetrante perfume de misticismo. ¿Y qué decir de ese dualismo, de ese ateísmo que estalla en todo el teatro de Ibsen? ¿Qué decir del luminoso Galileo, de Tolstoi, ese otro Rousseau extravagante de nuestro fin de siglo? ¿Qué decir de la crisis moral que inspira toda la literatura inglesa y nos dió recientemente á Fogazzaro y á Bourget? Taine mismo al fin de su vida, y Maeterlinck en sus últimos escritos, se manifiestan perturbados por estos problemas.» Goethe dijo del poeta Giunther, libertino de profesión, que «por no haber sabido moderarse, su vida se escapó como su talento».

En nuestra literatura, desgraciadamente, no se ha dado esta solución de continuidad en cuanto al sentimiento religioso. Parece como si, cansados del misticismo y del fervor religioso que desarrollamos en nuestros siglos

---

(1) *La littérature de demain.* (*La Revue*, XVIIIe année; volumen LXX, 15 de Octubre de 1907.)

de oro, singularmente en el XVI, nos hubiésemos propuesto no volver á trillar el tema. Desde mediados del siglo XVII hasta el XIX no ha habido, en general (salvo excepciones individuales), un tono de literatura religiosa. Con las novelas de Galdós comienza de nuevo la preocupación religiosa, aunque va en dirección extraviada...

Como dice Menéndez y Pelayo con exacta frase, «Galdós ha padecido el contagio de los tiempos; pero no ha sido nunca un espíritu escéptico ni un espíritu frívolo. No intervendría tanto la religión en sus novelas si él no sintiese la aspiración religiosa de un modo más ó menos definido y concreto, pero indudable. Y aunque todas sus tendencias sean de moralista al modo anglo-sajón, más bien que de metafísico ni de místico, basta la más somera lectura de los últimos libros que ha publicado, para ver apuntar en ellos un grado más alto de su conciencia religiosa; una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale; un contenido dogmatismo mayor aún dentro de la parte ética, y de vez en cuando ráfagas de cristianismo positivo, que vienen á templar la aridez de su antiguo estoicismo. Esperemos que esta saludable evolución continúe, como de la generosa naturaleza del autor puede esperarse, y que la gracia divina ayude al honrado esfuerzo que hoy hace tan alto ingenio, hasta que logre, á la sombra de la Cruz, la única solución del enigma del destino humano.»



«Son, pues, los *Episodios* muy importantes en la obra total de Galdós. Forman la parte más orgánica y trabada de la misma. Cuantitativamente representan cerca de la mitad de su labor novelesca. No obstante lo ligado que está el asunto, desde la segunda serie, con las pasiones políticas actuales, herederas, aunque ya menos violentas y feroces, de las que agitaron á blancos y negros, á carlis-

tas y cristinos, el modo templado y benévolo con que Galdós ha sabido tratar esta materia histórica ha hecho que los *Episodios* hayan sido lo menos discutido de su obra, aquello en que el aplauso ha sido más unánime y ha reunido á gentes de los más opuestos bandos, sobre todo en la primera época de los *Episodios*, que es la más característica. Pero de ahí no debe inducirse que los *Episodios* sea lo mejor de la obra literaria de Galdós. Creo que en las novelas españolas contemporáneas es donde el ilustre novelador raya á mayor altura. En *Fortunata y Jacinta*, en *Angel Guerra*, en *La Incógnita* y *Realidad*, fué donde llegaron á su apogeo las extraordinarias facultades de inventiva y de descripción que á Galdós adornan» (1).

Yo suscribo gustoso la afirmación del sólido y equilibrado crítico, que, á falta de fantasía, tiene entendimiento robusto, y á falta de humorismo desbordante, es certero en sus juicios. Creo que Galdós ha hecho su mejor obra en las *Novelas españolas contemporáneas;* que allí están los monumentos permanentes de vida española y de realidad eternamente conmovedora que irán á admirar atónitas las generaciones venideras. Creo que *Angel Guerra* y *Fortunata y Jacinta*—para mí las dos obras culminantes del gran maestro—son *ab aere perennius* en la labor total de Galdós; aquello *quod in aeternum non commorebitur*, como la verdad de Dios. Creo también que en los *Episodios*—especialmente en las dos últimas series, que están hechas más de prisa—Galdós ha violentado y forzado su inspiración, olvidando aquel sabio adagio latino que enseña: *Stultitia est venatum ducere invitos canes* («es una necedad llevar á cazar á los perros cuando éstos no quieren...»); y con la inspiración ocurre lo mismo, y acaso no es ella más que una jauría mental que anda olfateando

(1) Eduardo Gómez de Baquero: *Los «Episodios Nacionales» de Pérez Galdós. (Cultura Española*, núm. VIII; Noviembre 1907.)

por los cerros del pensamiento... Olvidó también que la inspiración violentada es como doncella á quien se hace fuerza, que ni da placer ni lo recibe.

Mas, á pesar de todos estos distingos y componendas, quedará siempre en pie la mole inmensa de los *Episodios*, á trechos desigual, pero en su conjunto imponente, mucho mejor que las alfeñicadas construcciones de barata mampostería francesa, hoy tan en moda... Hijo de mala madre es aquel que anda buscando el flaco del edificio para ver por dónde atacarla. Los cimientos son sólidos; la cúspide, inquebrantable. ¿Qué falta? Cierta regularidad en todos los pisos y departamentos, y alguna desproporción que salta á la vida. *Mea maxima culpa*, he de confesar que yo, alucinado por cuatro voceros de la sedicente opinión nueva, alguna vez quise atacar con mis débiles armas esta torreada fortaleza. ¡Misérrima y ruin empresa, tanto como la de los chicuelos mal criados que en las plazas públicas gozan en apedrear las estatuas que las ornan! ¡Podrán hacerle alguna contusión y abolladura á la efigie ó busto de la estatua, pero la totalidad de ésta permanecerá indemne y resistirá á esos ataques traicioneros de los deslenguados y silvestres chicuelos!...

Si yo alguna vez volviere á decir en mi vida literaria que no admiro la obra de Galdós en conjunto, téngaseme por dementado ó por persona que quiere hacerse la interesante. Respiraría yo, y cualquiera pudiera respirar satisfecho, si al fin de mi vida me encontrase con la obra vasta y multiforme de Galdós, sobre todo en sus *Episodios*, de los cuales ha dicho (y punto en boca) el maestro Menéndez y Pelayo: «Son los *Episodios Nacionales* una de las más afortunadas creaciones de la literatura española en nuestro siglo; un éxito sinceramente popular los ha coronado; el lápiz y el buril los han ilustrado á porfía; han penetrado en los hogares más aristocráticos y en los más humildes, en las escuelas y en los talleres; han ense-

ñado verdadera historia á muchos que no la sabían; no han hecho daño á nadie, y han dado honesto recreo á todos, y han educado á la juventud en el culto de la Patria. Si en otras obras ha podido el Sr. Galdós parecer novelista de escuela ó de partido, en la mayor parte de los *Episodios* quiso, y logró, no ser más que novelista español; y sus más encarnizados detractores no podrán arrancar de sus sienes esta corona cívica, todavía más envidiable que el lauro poético» (1).

Estoy convencido de que aunque sólo fuese por los *Episodios Nacionales*, podría Galdós decir con el lírico latino:

..... Non omnis moriar;
nomenque erit indelebile nostrum,
exegi monumentum œre perennius.



«No puede la novela histórica, dice Gómez de Baquero, aun siendo tan imparcial y exacta en sus referencias, como son por lo general las de Galdós, competir con la fidelidad de la historia y lo riguroso y certero de los métodos de ésta. La novela de esta clase, aunque se aproveche lícitamente de los frutos de la investigación histórica, tiene que conceder una amplia parte á la imaginación, y en tal obra, cuando está bien trabada la parte imaginativa con la real, llega á no saberse qué es lo histórico y qué lo inventado. Pero, en cambio, para la tarea de divulgación histórica tiene la novela la superior eficacia de la sugestión que ejerce sobre la fantasía. Viene á ser algo así como las

---

(1) *Contestación del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. (Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós*, el domingo 7 de Febrero de 1897.)

estampas y cuadros morales que se usan en las escuelas. Una seca narración histórica se olvida rápidamente y nos deja una impresión abstracta y superficial. Los pormenores que leímos en una novela histórica bien escrita duran mucho en el espíritu y nos hacen ver por modo práctico lo que era una época. En este sentido, Galdós ha enseñado historia, principalmente historia interna, historia de las costumbres, que es el cimiento de la historia externa pública y solemne» (1).

A pocos les es dado penetrar en el espíritu de un autor como Gómez de Baquero ha penetrado; no quiso ni se propuso otra cosa Galdós que hacer historia interna, y así lo hizo ver en su *Discurso de recepción en la Academia Española*, donde, sin aludir para nada á su obra monumental, declaró que, para el conocimiento de la vida de los pueblos, debía hacerse «más caso de la documentación privada que de los relatos de la vieja Historia, comúnmente artificiosa y descompuesta». «Esta narradora enfática y algo tocada del delirio de grandezas, añade, nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del Estado, de guerras, intrigas y privanzas, de los casamientos y querellas entre familias de reyes y príncipes, dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social. Teniendo esto en cuenta, no creo dislate asegurar que en los llamados *Siglos de Oro* hay no poco de aparato oficial ó ficción palatina; hechura de cronistas asalariados, ó de historiadores de oficio, más atentos á la composición de su arte que á reproducir la interna verdad política. No dan valor á las que son ó aparecen ser acciones culminantes, y descuidan, como asunto prosaico y baladí, el verdadero sentir ó pensar de los pueblos» (2).

---

(1) Véase su sagaz estudio sobre *Los Episodios Nacionales*. (*Cultura Española*, núm. VIII; Noviembre 1907.)

(2) *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción*

El mérito de la labor de Galdós consiste en esto: en que hizo olvidar y aventajó con creces á las novelas históricas ó, mejor, pseudo-históricas del período romántico. «Estas novelas del Sr. Galdós—dice el ínclito Menéndez y Pelayo, á cuyo testimonio siempre nos vemos forzados á recurrir cuando lo ha dado antes que nosotros—son históricas, ciertamente, y aun algunas pueden calificarse de *historias anoveladas*, por ser muy exigua la parte de ficción que en ellas interviene; pero por las condiciones especiales de su argumento, difieren en gran manera de las demás obras de su género publicadas hasta entonces en España. Con raras y poco notables excepciones, así los concienzudos imitadores de Walter-Scott, como los que siguieron las huellas de Dumas, el padre, soltaron las riendas de su desbocada fantasía en libros de monstruosa invención, que sólo conservaban de la historia algunos nombres y algunas fechas, habían escogido por campo de sus invenciones los lances y aventuras caballerescas de los siglos medios ó, á lo sumo, de las centurias décimasexta y décimaséptima, épocas que, por lo remotas, se prestaban á una representación más arbitraria, en que los anacronismos de costumbres podían ser más fácilmente disimulados por el vulgo de los lectores, atraídos tan sólo por el prestigio misterioso de las edades lejanas y poéticas. Distinto rumbo tomó el Sr. Galdós, y distintos tuvieron que ser sus procedimientos, tratándose de historia tan próxima á nosotros y que sirve de supuesto á la nuestra. El español del primer tercio de nuestro siglo no difiere tanto del español actual, que no puedan reconocerse fácilmente en el uno los rasgos del otro. La observación realista se imponía, pues, al autor, y á pesar de la fértil loza-

---

pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós, el domingo 7 de Febrero de 1897; pág. 10. (*Discursos de la Real Academia Española;* volumen X; 1895-1900.)

nía de su imaginación creadora, que nunca se mostró tan amena como en esta parte de sus obras, tenía que llevarle por senderos muy distintos de los de la novela romántica» (1).

***

Galdós es, ante todo, pues, un gran poeta mezclado de un historiador experto, que vino á despertar la novela española del sueño de muerte en que yacía. Nada más justo que la apreciación histórica de Menéndez Pelayo: «Entre ñoñeces y monstruosidades dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Sr. Pérez Galdós. Los grandes novelistas que hemos visto aparecer después eran ya maestros consumados en otros géneros de literatura; pero no habían ensayado todavía sus fuerzas en la novela propiamente dicha. No se habían escrito aún ni *Pepita Jiménez*, ni *Las ilusiones del doctor Faustino*, ni *El escándalo*, ni *Sotileza*, ni *Peñas arriba*.»

Poeta y creador ha sido siempre Pérez Galdós, como lo ha demostrado en todas sus obras puramente novelescas. Díganlo, si no, los amores de Eloísa, obra de un poeta, en *Lo prohibido*; la descripción de la luna de miel y de la visita á los barrios bajos, en *Fortunata y Jacinta*; el ambiente de provincia que respira en *Doña Perfecta*; las descripciones del pueblo, en *Gloria*; la pintura del tipo de Don Francisco, en *La de Bringas;* el conjunto de todo, en *Angel Guerra;* la figura del clérigo Polo, en *Tormento*, nombre tan español como todos los que sabe poner Galdós á sus heroínas; la serie cíclica de los Torquemedas, en que aparece la figura de Galdós como la de un Molière redivivo, que aplica su escalpelo firme á los vicios de la sociedad que le rodea. «*Torquemada en la cruz*—escribía

(1) Véase el citado *Discurso*, páginas 33 y 34.

el Licenciado Pero Pérez (1)—es un estudio social que, con las demás novelas de Galdós, constituye la exacta pintura de la sociedad presente. Entre todos los libros escritos con objeto de presentar las costumbres modernas y los caracteres de nuestro tiempo, no hay quizá ninguno en España que pueda competir con los del autor de *Doña Perfecta*. Quien andando los tiempos quiera conocer el nuestro, fuerza le ha de ser estudiar los libros de Galdós. Ninguna historia será entonces más útil que las *Novelas españolas contemporáneas.*»

Poeta es, á más de creador, nuestro gran novelista; y bastaría *Marianela* para justificarlo; *Marianela*, ese poema en prosa, al hablar del cual D. Manuel de la Revilla elogiaba «esta concepción, á la vez idilio y tragedia, en que el Sr. Galdós ha revelado una cualidad que hasta ahora no había mostrado tanto como fuera apetecible: la ternura y delicadeza del sentimiento. Nada más bello y conmovedor que esta producción deliciosa; nada más profundo que la emoción que causa en el lector la trágica historia de aquella niña desdichada, víctima inocente de la ley inexorable del destino; nada más tierno y poético que aquellos amores de Pablo y Marianela, ni más trágico y doloroso que aquel final, trazado con una sencillez verdaderamente sublime. En las obras anteriores había mostrado el Sr. Galdós que es novelista; en ésta demuestra que es poeta» (2).

***

Galdós trabaja para la posteridad, y, como se suele decir, va para clásico. Los escépticos le susurran al oído aquello de Renan, dicho en términos más ó menos cul-

---

(1) *España Moderna*; Febrero de 1894.
(2) *Revista Contemporánea*, volumen XIV, pág. 508.

tos (1). Los críticos que no le quieren bien salen del paso al hablar de él con disquisiciones metafísicas, pensando que la posteridad desmentirá el favor de que goza actualmente y le sepultará en la tumba del olvido; y hasta creo que algunos citan á Boileau para demostrarlo (2). Los amigos oficiosos le dicen que no trabaje tanto... ¿Qué importa? Galdós no busca el reposo, ni se desmaya jamás, como guerrero imbele. Belicoso en las lides del pensamiento, jamás flaquea ni cesa de combatir. Y á quien le invitara al descanso, acaso respondería como el célebre lógico de Port-Royal, Arnauld, cuando ya era viejo: *¡Descansar! ¿No tenemos para descansar toda la eternidad?...*

---

(1) *C'est une pensée d'effroyable tristesse que le peu de traces que laissent après eux les hommes, ceux là même qui semblent jouer un rôle principal. Et quand on pense que des millions de millions d'êtres sont nés et sont morts de la sorte, sans qu'il en reste de souvenir, on éprouve le même effroi qu'en presence du néant ou de l'infini.*

(2) Boileau escribía en sus *Reflexions critiques* (cap. VII): «Cualquiera que sea el nombre que un autor haya tenido durante su vida, cualesquiera que sean los elogios recibidos, no puede inferirse infaliblemente que sus obras sean excelsas. La novedad del estilo, el ingenio á la moda, han podido hacerlo valer. Mas llegará otro siglo en que el desprecio caiga sobre lo que ayer se admiraba. Hoy no puede discutirse si Homero, Platón, Cicerón ó Virgilio son hombres grándes: es una cosa indiscutible, puesto que veinte siglos han convenido en ello.»

CAPITULO VI

El naturalismo expuesto en teoría y llevado á la práctica.

Una escritora, que firma con el pseudónimo de *Aurel* en la Revista francesa *Le Censeur*, escribía, no hace mucho, algunas palabras dignas de recordarse. «Si sólo lo nuevo tiene en el arte derecho á la vida—decía—la mujer está siempre dispuesta á todo arte, y que si la integridad del ser, la soledad, la tristeza y el candor son necesarios en todo arte, en toda mujer hay una artista, ya que el corazón de la mujer nunca ha de estar solo, viudo y desnudo; y esto cuanto más amada es, pues cuanto más se extiende en ella el campo de la esperanza, más apta es para sentir, ó sea para presentirse y para completarse.» «Entre las artes—añade—sólo la de escribir es familiar á las mujeres; ¡es tan ligera la pluma! Las mujeres son las que deben encontrar la novela sentimental cuando hayan encontrado el libro femenil, obra que, para ser válida, no puede, de ningún modo, obedecer á las leyes del libro varonil. Las mujeres están en contacto tan próximo con la Naturaleza, son tan diversas entre sí y han callado tanto hasta ahora, que, si sus labios se abren y sus manos cogen la pluma y son sinceras, no pueden hacer cosa insignificante é inútil. Hoy la mujer escritora es una rareza—dice—; cuando todas sepan escribir, la mujer completa nos habrá salvado del literatismo y de las literatas.»

No todas las escritoras pinsan así. Recientemente la Condesa de Noailles ha publicado unas poesías, tituladas

Les Eblouissements, en las que confiesa que Eva jamás debió sentarse bajo el árbol de la ciencia; que á las mujeres no les importa nada, *hélas!*, el humano conocimiento, el esfuerzo y la razón, y que no piden al universo más que algunos espasmos...

Vous ne fûtes, jamais, sous l'arbre de la science:
que l'Eve aux cheveux longs,
qui soupire et qui pleure et chante sa romance
comme un beau violon.
Que vous importe, hélas! l'humaine connaissance,
l'effort et la raison
vous qui ne demandez à l'univers immense
que quelques pâmoisons.

Extraño es que dama tan selecta de gusto y tan refinada en su vida y en su arte como la Condesa de Noailles se explique así; porque parece dar la razón á los idólatras de símbolos antiguos, á los verdaderamente retrógrados de ideas, que no quieren que la mujer sirva para un fregado ó para un barrido... (1).

«La causa de que las mujeres—decía Stendhal—, cuando quieren ser escritoras, lleguen pocas veces á lo sublime, es lo que encanta en sus cartas: que no son francas más que á medias. Ser del todo francas equivaldría para ellas á salir desnudas á la calle» (1). Sí, en literatura

(1) Recientemente un escritor joven, ya muy distinguido por la originalidad paradójica de sus ideas, Pascual Santacruz, hablaba, en un artículo titulado *El siglo de los marimachos*, ingenioso aunque superficial, agregado de frases virulentas y argumentos antifeministas... *pour rire*, de «los acrobatismos pseudocientíficos de Mme. Severine y las masturbaciones cerebrales de Grazia Deledda». (*La España Moderna*, 1.º de Noviembre de 1907.) Las frases no pueden ser más injustas, como todo lo paradójico que se lleva al extremo y todos los odios que salen al exterior impetuosamente, sin el freno de una escepsis moderada...

(1) *De l'amour*: seule édition complète. París, 1856. (Capítulo XXVI, pág. 62.)

también existe el pudor, y, aunque sea duro confesarlo, más ha producido de desmanes que de beneficios. La literatura femenina no podía menos de resentirse de este flaco: la mujer, vestal eterna, se veía obligada á mantener encendido el fuego sacro. ¿Cómo había de poder decirnos la mujer en el arte al menos, ya que no nos lo dijese en la vida, la verdad entera, toda su verdad, sin creerse á sí misma y pensar que los demás la creyesen una desvergonzada? No; la frase feliz de Stendhal nunca pudo venir más á punto: esto sería como salir medio desnudas á la calle. Y como sentimos, nosotros los hombres, más que ellas mismas (aun en la época moderna, que se dice libertada de prejuicios), aunque no nos lo confesemos;—como sentimos, cual si en nosotros mismos recayesen, las vergüenzas y los pecados de la mujer:—pues siempre una voz interior nos dice como Teseo á Fedra en el *Hipólito* de Séneca:

Quid pars tui sit dubito, sed pars est tui...

no pudo jamás la mujer revelársenos por entero. Para conocerlas, hemos de acudir á los hombres: así en los dramas de Shakespeare, en las novelas de Balzac y modernamente aquí dentro de España, en las del notado Felipe Trigo, es donde recogemos datos, noticias y conocimientos sólidos para enterarnos á punto fijo de cómo siente, piensa y obra la mujer. Ella no nos dirá nada sino con medias tintas, circunloquios y anfibologías, haciendo preceder sus exiguas y deficientes confesiones de otras tantas prejustificantes que son timbres de alarma para los timoratos y tapabocas para los maldicientes. Recordad la ingeniosa monoloquía de Federico Nietzsche: «*Entre mujeres.*—¿La verdad? ¡Oh, no la conocéis! ¿No es un atentado contra nuestro pudor?» (1). Yo no sé hasta qué punto sería

(1) *El Crepúsculo de los Idolos: Máximas y apuntes,* § 16.

un mal que las mujeres se acostumbrasen á cometer atentados contra el propio pudor tan sellado ahora como el huerto de que habla Salomón, y á decirnos sus pensares y sentires más íntimos; toda vez que el pudor de que aquí se trata es puramente intelectual. Yo no sé si se quebrantan las leyes naturales, cuya violación tanto lamentan los pudibundos del cerebro (1), con que una mujer nos refiera la impresión de su primer noche de boda. Lo cierto es que no veo la razón por que sea natural en el hombre lo que es antinatural en la mujer. Las más de las veces llamamos ley de la naturaleza á lo que no es sino convención de la sociedad. En rigor, ¿conocemos las leyes de la naturaleza lo suficiente para señalar con mano firme sus linderos en el croquis de la imaginación? ¿Quién nos garantiza que en el comienzo de las sociedades no se han efectuado abominables y frecuentes escamoteos de las

---

(1) Así el culto y perspicaz Corominas, en su anteloquio de la hermosa traducción de *Los Jardines de las reinas*, de Ruskin, habla de esto, confundiendo lastimosamente los hechos con las doctrinas, atribuyendo tendencias malévolas á doctrinas que se caen de puro buenas (como precisamente no hacen sino seguir observantemente á la naturaleza cuando él las acusa de lo contrario) y empleando, en fin, esa fea falacia lógica que los escolásticos designaron con el conciso entimema: *post hoc, ergo propter hoc.* Dice así el estimado literato catalán: «El sensualismo francés, después de inficionar gravemente la moderna literatura, amenaza envenenar nuestras costumbres. Se ha caído en el pernicioso criterio de confundir la sana despreocupación con la torpe grosería... El extravío sexual que parte de vicios abominables trasciende desagradablemente á regiones del orden prurito de reformas, conduce á los hombres honrados á profesar perniciosas doctrinas. Nuestra insensata aspiración á la felicidad nos hace rebelar contra la imperfección humana. Es preciso decir muy alto que la no sumisión á las leyes de la Naturaleza arguye insania y depravación moral, lejos de significar progreso y elevación de miras. El no conformismo tiene miras que nadie puede rebasar sin exponerse á graves peligros.»

leyes naturales, tolerables á lo sumo como experimentos de prestidigitación, y que después, por aturdimiento ó por bobería de los legislados, enraizaron en pragmáticas y en costumbres? Para tomar un ejemplo de los que más me atormentan, ¿quién me asegura que es lo natural y no lo convenido, lo social, no estimar en nada al hombre de diez y ocho años, que precisamente lo es todo, todo lo que ha de ser, y que es más, mucho más, que el hombre de cuarenta años? (1). Pues, sin embargo, este es el procedimiento cobarde, infame, incalificable, seguido por nuestra sociedad cobarde.—Luego si así ocurre en cualquier caso particular, ¿por qué no ha de ocurrir en este otro no menos

---

(1) Los cándidos naturalistas, que tienen la Naturaleza como *caput morticum* de todos los problemas que les asaltan, ó como editor responsable siempre dispuesto á pagar costas, y que acuden á esta fuerza vaga cuando no tienen otro recurso de que echar mano, clamarán aquí: «vesania intelectual», si es que no vociferan: «degradación moral». Pero en vez de salir con estas exclamaciones fáciles, mejor se tomarán la molestia de estudiar estos problemas, algo más terribles sin duda, aunque otra cosan crean algunos, que las *processiones ad intra* y las *processiones ad extra*. (Y esto lo mismo va dirigido contra los que debaten esta cuestión aun en el terreno teológico que contra los que parecen haberlo aplicado al dominio político social, pretendiendo que no anden las procesiones fuera, sino por dentro de las iglesias.)—Yo comprometo á cualquiera que me explique por qué maravillosa é ignorada ley de algún poder oculto ha venido á establecer que el hombre á los diez y ocho años (precisamente cuando tiene el talento todo que ha de tener después; la belleza, si acaso algún día la posee, es á esa edad, pues lo mismo del hombre que de la mujer puede decirse que todos tienen sus quince años; y, lo que vale más que nada, *la juventud*, el «divino tesoro» según la frase de Ruben Darío, que permanecerá inmortal) es un pingajo, un chiquillo absurdo de quien nadie hace caso y á quien apenas prestan atención su familia para oprimirle y sus profesores para descuartizarle los lomos en fuerza de libros, y en cambio á los cuarenta años ese mismo hombre es un coloso, para el cual todos quieren erigir exprofeso un altar.

expresivo? Sí, hay que confesarlo: la sociedad es tan canalla, que tolera al hombre y hasta le aconseja por el buen parecer y porque no digan, sobre todo si es artista (y más en estos tiempos periclitantes en que todo artista corre el riesgo de degenerar en... eso que todos sabéis), adorar la belleza femenina con más ó menos restricciones, con mayor ó menor moderación y efusión, según lo timorato que cada cual sea (y hasta la belleza moral y los que no transigen con la exaltación ante la física), y en cambio juzga inmoral, absurdo é irracional y (lo que es más grave) desplazado que una mujer hable de las condiciones físicas ó morales de un hombre.

Esta extraña aberración, por fuerza ha de herir la vista de los más ciegos; no obstante, las buenas formas, la buena educación, la buena familia, la buena sociedad y otras tantas cosas no menos buenas y bellas, amigablemente reunidas, recomiendan á los hombres prudentes y circunspectos no extraviarse por estos laberintos sin salida, y aceptar incondicional y encorvadamente lo que la sociedad nos dió hecho al nacer. Sin embargo, aun existen, para gloria de la humanidad, espíritus valientes y perspicaces que se atreven á romper el velo. Así el culto y artista Martínez Sierra ha escrito, en un hermoso artículo titulado *La feminidad de doña Emilia Pardo Bazán*, estas palabras: «Hombres pintan mujeres y mujeres hombres, no tanto como son cuanto como quisieran que fuesen. Y esta feminidad indudable es la que ha hecho caer no pocas veces sobre el arte de doña Emilia el anatema de inmoralidad; no porque sus revelaciones sean más atrevidas ó más picantes ó tengan subido color que las de los noveladores realistas, sino porque son otras y desacostumbradas. ¿Es más atrevido hablar del bien formado muslo de un maestro de esgrima que de las incitantes caderas de una modistilla? ¿ó decir el gozo que da el cosquilleo de aquel bigote sobre la nuca de Asís Taboada,

que la voluptuosidad de aquella manecita que, colocándose cuello abajo, va halagando la espalda de Pedro Sánchez? De carne somos hombres y mujeres, y el halago de la carne contraria eternamente nos ha de deleitar y rendir. Todo varón confiesa á todas horas, viviendo y escribiendo, que le parecen bien las hembras; y tan acostumbrados estamos á oirlo, que nos suena el caso á moralidad perfecta. ¿Y ha de sonarnos á inmoralidad que una mujer exclame: Señor, ¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos á los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten?, y añada luego: Si no lo decimos, lo pensamos» (1).

Pero lo que ocurre es quizá que los hombres temen á la verdad femenina, porque podría revelarles grandes injusticias y no menores torpezas. Así dice con razón Grazia Deledda en esta novela que ahora analizo: «–¿Y cuál es la verdad? –preguntó Máximo—. La verdad entre un hombre y una mujer sólo cuando riñen—. Esto es verdad hasta cierto punto. Siempre me pregunto por qué la verdad resulta tan desagradable á todo el mundo. De mí dicen que estoy loca porque nunca digo mentiras; pero nadie me quiere mal, porque, después de todo, mis palabras no interesan profundamente á las personas con quienes hablo. Pero si, por ejemplo, la señora quisiera decir á su marido todo lo que piensa, el verdadero concepto que tiene de él, de su familia, de sus amigos, estoy segura de que al Sr. Venutelli le costaría una enfermedad...» (2). Porque somos cobardes, porque tememos á la verdad resplandeciente y deslumbrante, no queremos que la mujer nos cuente sus impresiones frente al gran problema del amor (que es á la vez el problema de la vida), y así nos

---

(1) Véase *Nuestro Tiempo*, 25 de Agosto de 1905, año V. número 58, pág. 322.

(2) *Nostalgia*, II, pág. 50.

privamos del doble placer de vernos retratados á nosotros mismos á través de un alma de mujer, y de verlas retratadas á ellas por sí mismas. En cuanto se nos habla de esto, reclamamos al pudor sus derechos. Yo no sé si seré intérprete del sentir de muchos, pero aseguro que por mi parte, cuando oigo hablar de admirables creaciones femeninas realizadas en las obras de un Shakespeare ó de un Balzac, no puedo menos de sonreirme un poco. ¿Quién, pues—me digo—, crearía mejores caracteres masculinos que una mujer? Sin embargo, nos vemos obligados á prescindir de ese placer, porque las convenciones sociales así lo exigen. Y sobre todo, ¡qué hermosa concatenación de acciones exteriores, determinantes y modificantes del carácter, podría encontrarse en las obras de un genio hembra! Madame de Stäel no pudo realizar este desiderato, por ser más intelectual que emotiva; porque en sus obras se concede más preponderancia á los dos polos eternamente irreconciliables: la cabeza y el corazón. Algo de esto le ocurre también á doña Emilia Pardo Bazán; en muchas ocasiones se le ha repetido que no está exenta de cierta frialdad que hasta ahora nunca nos pareció muy femenina (1). ¡Qué hermosa escena no se podría elaborar, por ejemplo, con la evocación de la iniciación de una virgen en el acto sexual! ¡Qué revelaciones no se nos harían con la manifestación de sus más íntimos sentimientos en los instantes más terribles de la vida, que para la mujer

---

(1) Sin embargo, juraría que los que advierten ausencia de ternura en la genial autora de *Los Pazos de Ulloa* no han leído con meditación y reconcentramiento las páginas más cálidas de *Morriña*, la escena nocturna del estudiante con la criada. Aquí hay más que ternura: hay lo que llamarán empalago los defen-ores del *arte masculino*, aquellos que hablan á cada momento de *fuerza y vigor*, y que desearían que no existiesen crepúsculos otoñales ni reinas de Heine.

está más llena de peligros y caídas! Algo de esto nos ha descubierto la doctora laica, la Teresa de Jesús de los tiempos modernos, la maravillosa autora de *La piedra angular*, en los capítulos más importantes de *La Tribuna*. En España no tiene precedentes la revelación femenina antes de la autora de *La madre Naturaleza*, y los historiadores del porvenir tendrán buen cuidado de hacer resaltar obras tan hermosas como *Insolación*, para el estudio del alma femenina, muchas veces tan desfigurada por los presuntos analíticos del sexo fuerte. Hasta entonces nada nos había dicho una mujer sobre sí misma; y no es probable que por ahora se lleve á cabo aquí en España esa crisis de sinceridad femenina que algunos críticos advierten en la reciente producción literaria francesa, especialmente en la novelesca (1).

A los que creemos en este despertar del alma femenina que un día debe volver sobre sí misma, debe *reflexionar (re-flectere flectere aliter puper quoddam)* y dársenos toda (pues la consecuencia de toda reflexión, de todo análisis, es mostrarnos la faz interior, que suele ser de una admirable duplicidad)—¿cómo no han de regocijarnos obras como las de Grazia Deledda, donde se nos hacen revelaciones inesperadas y sorprendentes de cosas femeninas? ¡Admirable novela! Llena de tan complejas y bellas cosas como se podría esperar de la insondada alma femenina. Para que se aprecie cuantos auríferos y argentíferos yacimientos se ocultan dentro de esta alma maravillosa, voy á transcribir unas palabras de diálogo interior de la misma heroína de la novela, Regina: «—Me parece ser otra— pensaba, paseando á lo largo del margen, sola como una enamorada—. ¡Nuestra alma está llena de extrañas incohe-

(1) Véase el artículo de Ernesto Gaubert sobre la Rachilde, en el *Mercure de France* del 1.º de Abril de 1906.

rencias y contradicciones! ¿Quién dijo que el verdadero carácter del hombre es la contradicción? Casi siempre, muchas de nuestras desgracias proceden del puntillo del orgullo de no querernos contradecir, como deberíamos y como quisiéramos. ¡Sin embargo!—seguía pensando algo admirada—. Es extraño. ¡Hace un mes, hace quince días, era yo otra por completo! ¿Por qué? ¿Cómo he cambiado de esta manera? Estoy pronta á dejar este mundo, que tanto me atraía; estoy pronta á seguir á mi marido y á reanudar con él una vida monótona y modesta, que antes odiaba y que ahora ya no me asusta. ¿Es el amor que por Antonio siento? Sí, seguramente; pero también hay otra cosa que no alcanzo á comprender. Y tampoco quiero comprenderla, no quiero atormentarme más. Sólo quiero convencerme de que la felicidad está en el amor, en la paz doméstica, en el cuadro de la vida, no en el marco de este cuadro. ¡Qué cambiada estoy! Si leyéramos en una novela estos cambios del alma, misteriosos, rápidos, nos parecerían inverosímiles, y, sin embargo, son bien reales. ¡Qué cosa tan extraña nuestra alma! Basta, no pensemos más en ello. El llega y nada más» (1). Hay quien cree que la mujer es un espíritu vacío, incapaz de pensar, inhábil para las funciones intelectuales ó, al menos, apta sólo para las más rudimentarias, como son el recuerdo y la fantasía, formas primeras del supremo ejercicio mental: el análisis. Pero los que aun sostienen tan original teoría, es porque olvidan la exacta y segura de que en el hombre todo es adquirido y de que el pensamiento sólo es el producto de un largo trabajo interior. A menor esfuerzo por adquirir, menor cantidad de adquisición: y como á la mujer se la recluya y confina al restringido dominio de las labores «propias de su sexo», no es maravilla que se llegue

(1) *Nostalgia*, 2.ª parte. II, 130 y 131.

á olvidar de pensar. Y, sin embargo, ¡sería tan bello sorprender el pensamiento de muchas mujeres! Porque el hombre es un sér tan extrañamente conformado, que en lo físico, lo exterior, lo periférico, lo accidental, influye de singular manera sobre lo interno, lo psíquico y lo substancial. Así, un buen mozo no ve la vida bajo el mismo aspecto (1) que un arranado varón; á veces una protuberancia en la espalda ó un milímetro más de nariz moldean el sér moral é intelectual del hombre. ¿Quién me responde á mí de que Heine hubiera escrito otras obras de haber sido enclenque y ruin? Pues si una variante física, dentro de las condiciones propias del sexo, puede perturbar de tal manera el sistema nervioso, que esta conmoción se traslade al cerebro y fije la norma de una vida, ¿quién nos garantiza que las mujeres, por la distinta configuración física, no vean el mundo de otra manera que nosotros?

El hombre es el centro del Universo, no sólo mental, sino también físicamente; cada sér es un mundo para sí solo; por lo cual, algunos pelos en el rostro ó ciertas redondeces de menos en los muslos pueden trastornar toda nuestra Weltauschawung, para servirse de una exacta frase alemana. Por eso no es aventurado suponer que la mujer vea el mundo de muy distinto modo que el hombre. Así lo comprendió Ernesto Renan, que en una ocasión escribía: «Es lástima que las mujeres no se dediquen á las ciencias, á la filosofía, con atención y profundidad. Encontrarían allí la verdad como nosotros, pero no la misma verdad; sería un aspecto más. Porque la verdad que encontraría la mujer no sería la que encontraría el hombre, y eso completaría; un día, acaso, habrá ahí un elemento

---

(1) Ver la vida es indudablemente el alto objeto del arte; ya Wordsworth decía que el fin del poeta es «contemplar el espectáculo de la vida con emociones adecuadas».

social que producirá un aspecto completamente nuevo. Porque del mismo que la vida completa se compone de hombre y de mujer, acaso ocurre igualmente con la ciencia completa y filosófica también. Hasta ahora la ciencia ha estado en un severo celibato, que ha sido útil para su educación, pero acaso un día... ¡Horror! que se diga á seres humanos: ¡No sois buenos más que para el asado y el potaje! De dos cosas una: ó habría valor en estas vanidades, ó es preciso que la mujer tenga también su fin en el ideal» (1).

*
* *

Para que se vea qué lucido papel pueden desempeñar las mujeres en el arte, bastará considerar la figura de doña Emilia Pardo Bazán, cuya personalidad literaria voy á tratar de bosquejar como pueda.

«Siempre me agradaron—dice la autora de *Morriña* en los *Apuntes autobiográficos* que preceden á *Los Pazos de Ulloa*—los escritos de carácter confidencial, en que un autor se revela y descubre, dando al público algo de su propia vida, no como pasto de frívolas curiosidades, sino como alimento nutritivo, sazonado con la sal y pimienta de una franqueza decorosa.» En consonancia con estas preciosas confesiones, seguidas de una meditada y oportunísima disertación sobre lo que este género de literatura confidencial representa y cómo prepondera en el extranjero, muy especialmente en Francia, donde, según escribe con mucho gracejo y no menos verdad la misma autora, se sutiliza «si la esposa de Molière cojeaba del pie derecho ó del izquierdo; si el enredo de Diderot con madama Prisieux le perjudicó ó no para su carrera, y si el que

---

(1) *Cahiers de Jeunesse* (1845-1846). Véase *La Revue* del 15 de Abril de 1906.)

tuvo con la señorita Wolland le sirvió de estímulo y ayuda; si la riña de Andrés Chenier con su hermano José María duró unos cuantos meses ó persistió hasta influir en el trágico fin del gran poeta; si Blas Pascal se opuso á la resolución de su hermana Jaquelina de entrar monja, ó bien la inclinó á ello»—; en consonancia, digo, con estas preciosas confesiones, doblemente valiosas en España por su novedad, creo que se puede proceder al examen de la obra de Emilia Pardo Bazán, estudiando en ella al *hombre* (1). De tan leídas, ya da empacho citar las célebres palabras con que Taine dió comienzo al primer epígrafe de su *Historia de la literatura inglesa:* «Cuando volvéis las grandes páginas de un tomo en folio, las hojas amarillentas de un manuscrito, de un poema, de un código, de un símbolo de la fe, ¿cuál es vuestra primera reflexión? Que no se ha hecho él solo, naturalmente; que es una impresión semejante á una de esas formas depositadas en la piedra por un animal que vivió y murió. ¿Por qué estudiáis la concha sino para figuraros el animal? Pues de la propia suerte no estudiáis el documento sino para conocer al hombre.» Una minúscula salvedad, sin embargo. Me parece que el autor de las *Notes sur l'Angleterre* invierte aquí los términos, infringiendo la recia dureza de su método: no es el documento lo que ha de estudiarse para conocer al hombre; éste es posterior é inferior á aquél; lo que ha de estudiarse es el hombre, para descifrar y glosar el documento.

Hipótesis científicas á un lado, vengamos á los hechos y digamos que Emilia Pardo Bazán nació en la Coruña en 1852, de linajuda familia, de cuyo árbol genealógico se desprende una rama ilustre: la de Bazán, que Víctor Hugo

---

(1) En el sentido genérico de la frase hablo, y todo el que tenga entendederas me entenderá bien. ¿No ha dicho alguien que en literatura no existía el sexo?

buscó para su *Ruy Blas*, cuyo españolismo es (dicho sea entre paréntesis) harto apócrifo (1). Nunca mejor que hablando de esta insigne escritora—que, desdeñando su título de Condesa, no quiere emplear sino su nombre literario, importándole poco de los blasones—pudieran traerse á cuento aquellas estrofas de Alfredo de Vigny (á quien adjudican algunos críticos el honor de crear una música nueva y una ignorada cadencia al alejandrino) de las más expresivas que se han escrito en lengua francesa:

J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
Une plume de fer qui n'est pas sans beauté.
J'ai fait illustre un nom qu'on m'a transmis sans gloire.
Qu'il soit ancien, qu'importe? il n'aura de mémoire
Que du jour seulement où mon front l'a porté (2).

No es de extrañar que sobreponga la gloria procedente del talento, que es adquirida y ganada por el esfuerzo personal, á la vanidad del linaje, que resulta de un accidente fortuito, quien, como doña Emilia Pardo Bazán, juzga *simpático* y *racional* el criterio de Campoamor, tal como éste lo expresó en el siguiente pasaje (3): «El hombre es hijo de sus obras, y á nadie le importa que nuestros antecesores hayan sido unos matasietes contra moros y judíos ó unas simples *haches* en el libro de la vida. Yo, que jamás me he desvelado en saber si alguno de mis ascendientes habrá tenido la honra de apretar alguna vez las hebillas del botín de Don Pelayo, nunca tendría tampoco la petulancia vulgar de alabarme de descender de un

---

(1) Como se ha esforzado en demostrar el eminente hispanófilo Morel-Fatio.

(2) *Œuvres complètes d' Alfred de Vigny: Poésies.* (*Edition definitive.*) *Les Destinées.* (*Poèmes philosophiques.*) *Œuvres postumes; L'Esprit pur*, I, 265.

(3) *Polémicas con la democracia á propósito de la «Fórmula del progreso», de D. Emilio Castelar.* (Segunda edición.) Madrid, 1873.

nadie.» Con lo cual no puedo menos de paralelizar la opinión, tan afín á la del poeta de las *Doloras*, del gran novelista portugués Eça de Queiroz (1).

A pesar de eso, doña Emilia Pardo Bazán ha sido siempre *una gran señora por sus hábitos y aficiones*, como escribe el italiano Siniscalchi, su mejor biógrafo. Si bien hemos de reconocer que no se ha dedicado asiduamente á reproducir en sus obras la vida de salón, que tan bien conoce y que tan épicamente hubiera podido transcribir, ¿no encontraremos la explicación de este singular retraimiento en aquella confesión que hace á propósito de *Pequeñeces*, del Padre Coloma, asegurando que: «en mis pobres ensayos me ha cohibido á veces el excesivo escrúpulo que me inspira el sagrado de la vida privada»? (2). No cabe dudar de que doña Emilia Pardo Bazán conocía de sobra el mundo que habitaba para comprender que su novela hubiera sido la verdadera novela de aristocracia: no la adivinanza, ni la diatriba, ni el folleto moral. Pero temía tal vez á este excesivo conocimiento y recelaba esa cohibición que no la hubiera permitido llevar á buen término su empresa. Por eso vemos que cuando quiere hacer novela de la vida elegante (3) transporta la acción al extranjero, y en Mónaco, Niza y París desarrolla las aventuras de un personaje con el que no cabe gritar por novela de clave. Y si se resuelve á poner mano en el mundo que le circunda, es cuando ya ha depuesto toda preocupación naturalista, en su última novela *La Quimera* (publicada en esta revista), donde evocando el recuerdo de aquella *Pequeñeces*, á que consagró tan interesantes y bien escritas páginas, confiesa que «fué *Pequeñeces* (tendrán que reconocerlo los más adversos al Padre Coloma) plato

---

(1) *A Illustre Casa de Ramires.*

(2) *El P. Luis Coloma* (*Biografía y estudio crítico*), II, 30.

(3) En *El saludo de las brujas.*

tan sabroso que trabajo le mando al cocinero que sazone otro mejor» (1).

Conviniendo en que doña Emilia Pardo Bazán ha abordado en pocas ocasiones la novela aristocrática, todavía no quiere eso decir que no tenga el sentido de las delicadezas y lujos de la vida elegante, como la misma novela citada demuestra en algunas de sus páginas y aun como pudiera deducirse de *Insolación*, donde hay ciertos requintes de refinamiento. Nunca ha perdido de vista la autora de *La tribuna*—á pesar de que en ésta ha bajado hasta la hez del pueblo—que es una dama de alta clase, y en la mayoría de sus obras se siente la mano fina y blanca, no deformada por el trabajo, que se va posando sobre todas las cosas delicadas de la vida, señalándolas al lector como partículas de belleza: —de una belleza que no por ser artificial deja de ser, como piensan algunos, manantial de emociones artísticas. En el fondo, doña Emilia Pardo Bazán no puede olvidar que es Condesa: y se detiene extasiada allí donde hay un mueble raro, un bibelot rico, un abanico antiguo, como los que ella gusta de coleccionar.

Retomando esta sucinta biografía por donde la dejé, he de decir que la Sra. Pardo Bazán inició su vida literaria con unas poesías de ocasión, al ejército victorioso de la guerra de Africa. «Lo que los versos serían, nos dice la autora, puede calcularse sabiendo que yo frisaba en los años en que la Iglesia católica concede uso de razón á los parvulitos.» Mas si entonces sus facultades activas aun no podían ponerse en juego, nutriéronse sus facultades receptivas, y con la lectura de las grandes obras clásicas y modernas que pudo hojear en la biblioteca de su casa de Sangenjo. «Era yo—nos dice la escritora con una potencia de evocación que parece anticipar la obra toda de *Azorín*—de esos niños que leen cuanto cae por banda, hasta

(1) *La Quimera* (Prólogo).

los cucuruchos de especias y los papeles de rosquillas; de esos niños que se pasan el día quietecitos en un rincón cuando se les da un libro, y á veces tienen ojeras y bizcan levemente á causa del esfuerzo impuesto á un nervio óptico endeble todavía.» Transcurrieron así cuatro, seis, ocho años, durante los cuales la mente fresca de la niña precoz se empapó de obras maestras que formaron su primera educación inconsciente: la *Biblia*, el *Quijote*, la *Ilíada*, los *Varones ilustres*, la *Conquista de Méjico*, las *Novelas ejemplares*, etc.—todo esto en el recinto de su vasto caserón solariego de la Coruña y bajo la égida alentadora de sus padres, que, al contrario de lo que suele suceder, «veían con gusto mi afán de lectura». De estos años no nos da la autora más datos para su historia, si no es que entonces comenzó á hilvanar nuevamente tímidos versos, publicados algunos en el *Almanaque* de Soto Freire y en la *Soberanía Nacional*, de Madrid, y que en el *Almanaque* de ésta salió á luz su primera tentativa en prosa, novela corta, en la cual creyóse ver «la relación de una tragedia verdadera ocurrida entonces». Pero ¿tenemos derecho á contentarnos con esto? ¿No se exigiría con justicia de una autora que ya se ha mostrado algo confidencial la narración de estas *mil menudencias* que omite en su *Autobiografía* y que tanta luz podrían dar sobre muchos puntos de sus obras? A más de esta razón de la dulce violencia que los admiradores deben y pueden ejercer sobre los admirados, hay otra potísima que justificaría el desenterramiento de los sucesos, á la vez insignificantes y significativos, que seguramente llenarán el vacío de estos años de infancia, adolescencia y pubertad, sobre el cual tiende la autora—con una veleidad de discreción á medias tintas, que lamentamos todos cuantos somos sus rendidos admiradores—un puente de silencio. Porque decidme, con la mano, no en el corazón, sino en la frente—ya que se trata de reflexionar y no de sentir—:

si es siempre interesante el estudio de un alma femenina en esta época de la vida, que es sin disputa la más poética y la más psicológica (aunque parezcan rabiar de verse juntos ambos epítetos), ¡cuánto más interesante, emocionante y... no digo curioso para que no me reprenda la autora, será conocer en detalle los secretos de aquel corazoncito de niña de quince años!

¿No sería verdaderamente encantador saber lo que pensaba y lo que sentía en aquella época una niña como ésta, tan diferente del común de las niñas en capacidad de inteligencia y de dirección de espíritu? ¿Fué una niña retrasada en su desarrollo sentimental, como suele ocurrir á todos los que desde su infancia andan en trato asiduo con los libros? Y si ya entonces alboreó en su alma la luz de la nueva vida, ¿cómo sintió por vez primera aquella niña asombrosa que había de escribir *La madre Naturaleza*? ¿Cuándo asomó por vez primera á su agraciado semblante, fresco con la frescura de los quince años y de la facultad de emoción aún no desgastada, aquel divino tinte acarminado que (digan lo que quieran los que, como Bartrina, disecan las pasiones) seguirá siendo para todos los idealistas un reflejo de luz increada: aquel primer indicio del rubor, prometedor de tantas felicidades? ¿Cuándo se turbó por vez primera ante una persona; cuándo balbuceó al pronunciar un nombre aquella mujercita de trenza y de falda corta, que llevaba en el cerebro tantas obras maravillosas, dormidas ó removiéndose ya á la menor sacudida, como el feto en el vientre de la madre? ¿Fué acaso en una romería de aldea, junto á una ermita, al son de la gaita, ó en la cálida playa, donde discretean los elegantes en la temporada de verano? ¿Qué obscuros muchachos de la capital de provincia adoraron entonces á la gentil condesita, sin saber con todo los sueños y las creaciones que llevaba escondidas entre los bucles graciosos de la frente?...

Ya oigo suspirar á muchos lectores, y acaso haciendo coro con ellos á la autora: indiscreción y (lo que es peor) sentimentalismo. No me disculpo; pero yo, que tanto admiro todas sus obras, daría algunas de ellas por un diario íntimo, en que se nos revelase confesionalmente la situación de espíritu de aquella muchacha, que indudablemente no era una de tantas frívolas alocadas y vulgares. Por contraste con su seriedad interior, con la oleada de cosas que rebullía dentro de su cerebro en gestación, ¿no sería más complejo el exterior de aquella muchacha? ¿No hay, pues, esperanza de encontrar en unas *Memorias* ó en un *Diario íntimo* algo más con que saciar nuestra curiosidad, muy justificada, puesto que es hija unigénita de la admiración, si ha de creerse á nuestro Galdós? Yo pienso también que el afán de saber de un autor no es más que una forma de admiración exasperada; y no ha de tomarse á ganas de paradojar si digo que el mejor premio para el que ha leído y se ha extasiado con cinco libros de un autor, es darle un sexto que trate del autor mismo. Unamuno ha escrito (refiriéndose á España, al parecer, exclusivamente) que nos carga el hombre. No hay tal; á quienes carga el descubrirse es á los autores: ejemplo de esto es Campoamor, que se disculpaba de explicar el título de las *Doloras* por obedecer á una razón «que tengo derecho á reservar, porque no es literaria ni política» (1). ¡Como si no fuese literario todo lo que al hombre se refiere y sirve, por lo tanto, de comentario á la obra! ¡Y como si efectivamente cargasen al lector las revelaciones, los coloquios de hombre á hombre! Lo que acaece es que hay pocos con la valentía y sinceridad de un Rousseau para escribir sus *Confesiones*...

«Tres acontecimientos importantes en mi vida—sigue

---

(1) *El personalismo.*

hablando la autora de *Morriña*—se siguieron muy de cerca: me vestí de largo, me casé y estalló la revolución de Septiembre de 1868.» Y agrega: «Mi congénito amor á las letras padeció largo eclipse...» Aquí creo que hay ligera miopía espiritual de la autora; que aquel lapso de tiempo, calculado en ocho años, fuese un período de holganza intelectual, que terminó por la composición del *Ensayo crítico* sobre el Padre Feijoo, es lo que se resiste á admitir quien haya hojeado y profundizado las vidas de todos los grandes artistas. Se observa, en efecto, en todas ellas un período de improducción exterior, y que viene á ser, en último y depurado análisis, tal vez el más fructífero para la constitución definitiva de su personalidad. Lo que pasa es que en unos este período está enclavado en la tierna adolescencia (cosa que se observa en los escritores más precoces, como la Srā. Pardo Bazán); el de otros se retrasa hasta la ardiente juventud y la edad madura, después que ya han producido, y hasta hay quien, decrépito y próximo á agotarse, siente la necesidad de hacer un alto en el camino para reparar fuerzas y volver á emprender la jornada. ¿Cómo hemos de creer que fuese improductiva esta época, cuando ella misma nos confiesa que aquellas *excursiones encantadoras* del verano, á través de Galicia, á caballo, en coche y á pie, «empezaron á convertir mis ojos hacia el mundo exterior, me revelaron el reino de la naturaleza y me predispusieron á ser la incansable paisajista actual, prendada del gris de las nubes, del color de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, de los prados húmedos y de los caminos hondos de mi tierra»? Y aun durante los mismos inviernos, temporadas de frivolidad y bullicio cortesano, que «empezaron á dejarme en el alma un vacío, un sentimiento de angustia inexplicable, parecido al del que se acuesta la víspera de un lance de honor, y le oprime entre sueños el temor de no despertar á tiempo para cumplir su deber», ¿no pode-

mos conjeturar que se desarrollase su instinto observador y que en aquellos pasatiempos mundanos comenzase la despierta joven á ver palpitar las situaciones, personajes y hasta tramas de sus futuras novelas? ¿No explica, además, aquella larga temporada de abstinencia literaria la futura madurez de la obra de Emilia Pardo Bazán, en la que, desde un principio (si se exceptúa acaso *Pascual López*, deficiente más que por nada porque la autora aun no caminaba sobre terreno firme en cuanto al procedimiento), no se advierte rastro de esa indecisión que caracteriza á todos los escritores, aun los más insignes, en sus obras tempranas? Hubiera continuado desde sus quince años componiendo poesías ó bien aventurándose á la novela, y hoy el crítico tendría que notar cuán inexperiente y tanteadora andaba en cinco ó seis obras de adolescencia. Si no ocurre así, lo debemos á ese período de saludable ociosidad, en que no hizo sino mirar tanto el mundo exterior como el de las almas.

Y á este período de *formación de la vida* sigue en la de la señora Pardo Bazán la época de la *formación en los libros*: cuando mujer ya, saciada y ahita de placeres mundanos, vuelve los ojos á su interior y procede á la adquisición de cultura didáctica. En esta época lee, no de la manera desgarrada é incoherente con que leía en la biblioteca de su padre, cuando la blandura del cerebro no sufría la impresión demasiado recia y por mucho tiempo prolongada de un autor serio. Ahora es cuando remanece en ella el hervor literario; *comete*, como dice con suprema ironía, dos ó tres dramas, «prudentemente cerrados bajo llave apenas concluídos...», y corren por los salones algunas poesías de circunstancías que son obra suya... lo que no la impide conspirar, como aquellas amables Catilinas de la Fronda, entre el siseo de las conversaciones galantes susurradas bajo los abanicos... Sale de España, instigada por azares de la política; y en aquel viaje, bien apro-

vechado, como ella misma afirma, que le sirve para conocer lo mejor de la literatura italiana, y durante el cual resurge su vocación «llamándome con dulce imperio», traza las páginas de un diario, que, á pesar de las protestas de la autora, debiera verse publicado algún día, aunque no más fuese por lo interesante del documento para seguir la evolución de su espíritu y conocer sus primeras impresiones ante los paisajes, los hombres y los libros. De regreso á Coruña, se inicia para ella un período de recogimiento y fructificación intelectuales. Se satura de filosofía krausista, que no le sirve de disciplina mental y propedéutica indispensable para el estudio de otros sistemas y de otras ciencias. Se empapa de Kant, Hegel, Fichte y Schelling, retrocediendo luego hasta Platón y Aristóteles; y con todo ordena sus lecturas, distribuyendo las horas, gozando así en la reposada lectura «momentos de sereno bienestar» y adquiriendo, sobre todo, el hábito del trabajo constante, la afición á la lectura seguida, metódica y reflexiva, que pasa de solaz y toca en estudio»; en resumen, lo que ella misma llama «señal de que la reflexión empezaba á sobreponerse á la perezosa alegría y vagancia de los años juveniles». Por aquella época salen á luz sus primeros ensayos, que se desperdigan por las revistas regionales y que ahora desearíamos ver reunidos en volumen; en los descansos de esta obscura y honrada labor, inspirada por un sano miedo «á la publicidad arrostrada en forma de libro», y sin duda también por un deseo muy loable de darse al público ya mentalmente formada, como sucedió, planea y escribe artículos de alguna mayor trascendencia para *La Ciencia cristiana*, y entre ellos destaca una de sus obras más ricas de doctrina: *Los Poetas épicos cristianos: Dante, Tasso y Milton*. En este mismo interregno—ella nos cuenta—«el cansancio que á veces engendra en el ánimo la lectura continuada de obras graves, me obligó á fijar con gusto los ojos en la vida exterior, y no sólo me

concedí permiso para leer los poetas, sino que pensé en la novela, á título de ameno solaz.» Entonces estudia la novela inglesa, italiana y francesa; por otra parte, se imbuye de ciencia, siguiendo los adelantos de la termodinámica y enterándose de las novedades filosóficas y científicas; es entonces cuando adquiere ese tacto para hablar de lo extranjero que la distingue, que sólo se origina de un estudio constante y que viene á completar su personalidad, superponiendo á su densa estratificación de españolismo una capa de esa cultura del siglo XIX, que Renan comparaba con un árbol en que cada rama participa de la vida de las demás (1).

Y al terminar este fecundo período da á luz su primer ensayo, *Pascual López*, que no se resiente de otro defecto que de cierta desorientación en el terreno de la novela moderna — desorientación que la autora explica en esos admirables *Apuntes autobiográficos*, á los cuales tendrá que acudir todo crítico, no sólo por ser directa comunicación del alma de la autora con el lector, sino por la galanura de la frase, potencia de evocación, abundancia de datos y hasta caudal de doctrina, más admirables aún en un género como éste, nuevo en España. Distraída algún tiempo de la novela por una racha de sedante misticismo, cuyas causas, con tan encantadora é insuperable ingenuidad, describe en sus *Apuntes*, da á luz su formidable *San Francisco de Asís*, que fué seguido casi inmediatamente por *Un viaje de novios*, novela que marca la introducción del naturalismo en España, y que quedará como

---

(1) «*La culture intellectuelle de l'Europe est un vaste échange où chacun donne et reçoit à son tour, où l'écolier d'hier devient le maître d'aujourd'hui. C'est un arbre où chaque branche participe à la vie des autres, où les seuls rameaux infeconds sont ceux qui s'isolent et se privent de la communion avec le tronc.*» E. Renan: *Questions Contemporaines*.

piedra miliaria. Desde entonces se puede decir que la señora Pardo Bazán no tiene biografía; hacerla equivaldría á usurpar el dominio de la crítica. De la mujer no sabemos nada, sino que trabaja; estudiar su obra es lo que me reservo para la parte crítica. Por otra parte, su biografía completa, como la de todos los autores que aun viven y prometen frutos, no podrá hacerse hasta que haya cerrado el ciclo de su vida literaria. Desde 1880 (tenía ella entonces veintiocho años) su biografía se reduce á esto: ha escrito una enorme cantidad de obras, esas obras que todos hemos leído y admirado, y que yo trataré de analizar en sucesivos trabajos. El actual, conforme su título indica, no puede ser sino un esbozo; será definitivo el día (que Dios haga tarde en llegar) en que, para desgracia de las letras españolas, que de tan viril manera fecundó, remozó y vivificó, falte doña Emilia del mundo de los vivos. ¿Nos reservará para entonces su instinto artístico la sorpresa de un hermoso *Diario*, que venga á ampliar los informes que sobre ella tenemos?

Por de pronto, hoy, y para mí, doña Emilia Pardo Bazán es, literariamente hablando, si no joven, mujer de alientos vitales suficientes para llegar á reunir una obra que modifique ó complete toda la anterior. No sé si en esto influirá una aprensión rara, que me hace recordar continuamente una frase de no recuerdo quién, como reportada por Stendhal en su libro *De l'amour:* «Una Duquesa nunca tiene más de treinta años para un hombre de la clase media». Esto en el orden físico; literiamente, insisto en pensar que doña Emilia Pardo Bazán disfruta de una fresca y cálida juventud, complicada con la madurez intelectual que crean algunos años de vida laboriosa, y que tan sabrosos frutos produjo y ha de producir aún.



Cúpole á doña Emilia Pardo Bazán la honra ó el des-

honor — que eso va en gustos estéticos — de ser la introductora del naturalismo en España, no tanto práctica como teóricamente... Y no os asombre por eso que pella de cieno amasada por tan gentil y blanca mano fuese convertida en perla de las más límpidas y refulgentes...

«Las damas han sido hasta el presente más impresionables que originales — escribe Fitzmaurice Kelly —, y doña Emilia entró en la corriente naturalista francesa con *Los Pazos de Ulloa* (1886) y con *La madre Naturaleza* (1887). Ambas novelas contienen episodios de notable valor, y *La madre Naturaleza* es una glorificación casi épica de los instintos primitivos. Pero España posee un realismo indígena de su propia cosecha, y es poco probable que la variedad francesa llegue á anularlo nunca. La señora Pardo Bazán es generalmente conocida como novelista naturalista; pero la moda del naturalismo está ya agonizando, y por su riqueza de colorido, por su conocimiento local, por su patriótico entusiasmo y por su exacta reproducción de escenas y costumbres regionales, en las que abundan *De mi tierra* (1888), *Insolación* (1889), y *Morriña* (1889), es por lo que desarrolla mejor la naturaleza de su exuberante é irresistible temperamento» (1).

Sin embargo, el naturalismo de doña Emilia Pardo Bazán tardó en cristalizar en fórmula cerrada. Hubo titubeos y paréntesis de indecisión en sus obras primeras. Cuando escribió *Un viaje de novios*, le antepuso un prólogo lleno de distingos y circunloquios, abogando por una nueva fórmula novelesca, pero una fórmula que no fuese traducción literal de la novela experimental reinante entonces en Francia. No le satisfacía del todo la revolución literaria llevada á cabo en el país ultrapirenaico. Hubiera

---

(1) *Historia de la literatura española*, capítulo XIII, pág. 535. (De 1898 data su obra.)

deseado más españolismo, más jugo natal. Doña Emilia ha sido siempre sanamente patriota, como debe serlo todo hijo nacido de buena madre. «En este punto (del patriotismo)—dice con hermosa satisfacción en la autobiografía que precede á *Los Pazos de Ulloa*—me hallo á la altura de una mujer del pueblo.» Y ¡qué bien suena esto en los oídos de los que amamos á la Patria como á una madre de la cual nunca se duda, y cuyo amor se sobrepone á todas las cosas! Es verdaderamente una vergüenza y á la vez una gloria que aquí, donde tantos barbudos varones se pasan la vida sin preocuparse ni más ni menos de la *cosa pública*—la única cosa que debía preocupar á todo ciudadano, según dijo el inglés Pitt—, y mueren y se van á pudrir sin haberse fijado jamás en otra cosa sino en que D. Fulano de Tal suprime el relativo con muy buen acuerdo cuando hay otro en la oración, y usa elegantes giros pillados seguramente en la Colección de Autores Españoles de Rivadeneyra—; esta gentil dama se haya interesado por nuestra marcha política, y en periódicos, revistas, libros, haya dado su opinión, más ó menos equivocada—porque condición humana es errar—, pero sincera, sentida y con firmeza revelada, sobre asuntos políticos, sobre todo lo que pudiera afectar á la vida nacional. Por estas admirables condiciones de ser generosa paladina de cuanta causa noble sostuvo, han llovido sobre doña Emilia dicharachos groseros y maledicencias del arroyo.

Siempre fué la Sra. Pardo Bazán mujer muy castiza y amante de la gloria nacional, y por eso, á los comienzos de su carrera literaria, no podía menos de sentirse condolida al observar el miserable estado en que se hallaba la novela española; y como para galvanizar este inanimado cuerpo no se veía otro recurso que una fuerte impregnación francesa, de lo cual no podía menos de lamentarse esta española de pura sangre, que, por otra parte, era tan leída y diserta en todo lo que fuera cultu-

ra, no sólo exclusivamente francesa, sino europea y mundial. Por todo lo cual, en el bien pensado y bien escrito prólogo de *Un viaje de novios* protestó en forma vigorosa, aunque algo injusta (y véase cómo no me duelen prendas, aun tratándose de mis autores favoritos), contra la intrusión del realismo francés en la novela española. «Cumple añadir que el discutido género francés—decía—me parece una dirección realista, pero errada y torcida en bastantes respectos. Hay realismos de realismos, y pienso que á ése le falta, ó más bien le sobra, algo para alardear de género de buena ley y durable influjo en las letras. El gusto malsano del público ha pervertido á los escritores con oro y aplauso, y ellos toman por acierto suyo lo que no eso sino bellaquería é indelicadeza de los lectores. No son las novelas naturalistas las que mayor venta y boga alcanzaron, las más perfectas y reales; sino las que describen costumbres más licenciosas, cuadros más libres y recargados de color. ¿Qué mucho que los autores repitan la dosis? Y es que antes se llega á la celebridad con escándalo y talento que con talento solo; y aun suple á veces al talento el escándalo. Zola mismo lo dice: el número de ediciones de un libro no arguye mérito, sino éxito.»

Y para aclarar más su idea, exponía: «No censuro la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue á la moderna escuela francesa, al contrario, la elogio; pero desapruebo como yerros artísticos la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes ó desvergonzados, la prolijidad nimia, y á veces cansada, de las descripciones, y más que todo, un defecto en que no sé si repararon los críticos: la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. Para mí es Zola, con su inmenso talento, el más hipocondríaco de los escritores habidos y por haber; un Heráclito que no gasta pañuelo, un

Jeremías que así llora la pérdida de la nación por el golpe de Estado como la ruina de un almacén de ultramarinos. Y siendo la novela, por excelencia, trasunto de la vida humana, conviene que en ella turnen, como en nuestro existir, lágrimas y risas, el fondo de la eterna tragicomedia del mundo. Estos realistas flamantes se dejaron entre bastidores el puñal y el veneno de la escuela romántica, pero, en cambio, sacan á la escena una cara de viernes mil veces más indigesta y vaporosa» (1).

No me parecen á mí del todo justas y verídicas las observaciones de la señora Pardo Bazán, que en aquella época tenía todavía un poco atragantado el zolismo; pero no me veda esto admirar la soltura y elegancia del lenguaje y el modo bello con que están dichas estas cosas algo inexactas. Más tarde ella misma se debió convencer de su precipitación en emitir juicios; pues que cultivó como pocos la prolijidad de descripción, que nunca llega á hacérsenos fastidiosa, sino en contados momentos, por el arte supremo y el repujado estilo en que va engarzada. Y si no cultivó después de preferencia los asuntos repugnantes ó desvergozados, fué más bien por innata delicadeza femenina antes que por desconfianza en el resultado de toda buena obra de arte que tenga un asunto humano. A pesar de todo, jamás fué doña Emilia una Fernán Caballero que predicase en la novela, y supo escoger el justo término medio «entre el impudor frío y afectado de los escritores naturalistas y las homilias sentimentales de los autores que toman un púlpito en cada dedo y se van por esos trigos predicando», como ella misma escribió. «Yo de mí sé decir que en arte me enamora la enseñanza indirecta que emana de la hermosura, pero aborrezco las píldoras de moral rebozadas en una capa de oro literario.»

---

(1) *Prefacio citado*, págs. 4 y 5.

Bien se advierte que desde un principio se formó una concepción armónica y humana del arte novelesca, que, si después fué rectificada por la misma autora en puntos accesorios y de detalle, nunca se modificó en lo esencial. Basta con leer algunos trozos del hermoso Prefacio ya mencionado, que no tiene desperdicio. «Tiene cada época sus luchas literarias, que á veces son batallas en toda la línea—como la empeñada entre clasicismo y romanticismo—y otras se concretan á un terreno parcial. O mucho me equivoco, ó este terreno es hoy la novela y el drama, y en el extranjero la novela sobre todo. Reina en la poesía lírica, por ejemplo, libertad tal, que raya en anarquía, sin que nadie de ello se espante, mientras la escuela de noveladores franceses que enarbolan la bandera realista ó naturalista es asunto de encarnizada discusión y suscita tan agrias censuras como acaloradas defensas. Sus productos recorren el globo, mal traducidos, peor arreglados, pero con segura venta y número de ediciones incalculable. Es de buen gusto horrorizarse de tales engendros, y ciertísimo que el que más se horroriza no será por ventura el que menos los lea. Para el experto en cuestiones de letras, todo ello indica algo original y característico, fase nueva de un género literario, signo de vitalidad, y por tal concepto, más reclama detenido examen que sempiterno desprecio ó ciego encono. De la pugna surgió ya algún principio fecundo, y tengo por importante entre todos el concepto de que la novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo á estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio. Dedúcese de aquí una consecuencia que á muchos sorprenderá; á saber: que no son menos necesarias al novelista que las galas de la fantasía la observación y el análisis. Porque, en efecto, si reducimos la novela á fruto de lozana inventiva, pararemos en proponer como ideal del género las

Sergas de Esplandián ó las *Mil y una noches*. En el día—no es lícito dudarlo—la novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales; bien como dos personas, refiriendo un mismo suceso cierto, lo hacen con distintas palabras y estilo. Merced á este reconocimiento de los fueros de la verdad, el realismo puede entrar, alta la frente, en el campo de la literatura» (1).

Pocas páginas tan exactas y terminantes se han escrito en España á la introducción del naturalismo como estas de doña Emilia Pardo Bazán. Hubieran cuidado de leerlas y releerlas bien los críticos de la época, y no hubiesen incurrido en los errores en que incurrieron al tildar á doña Emilia de afrancesada y despreciadora de la tradición nacional, llegando algunos, como el Padre Blanco, hasta decir cosas por el estilo: «La novela transpirenaica seguía ejerciendo irresistible atracción en el ánimo de la ilustre escritora, cuyas aptitudes narrativas se depuraban en cambio progresivamente, sugiriendo á su oído el drama patético de *Los Pazos de Ulloa*, y presidiendo á una gestación terminada en parto felicísimo por lo que á ellas toca, aunque contrariado por la hada maléfica del espíritu de partido» (2). Y más adelante, con mayor virulencia: «Nada más difícil que la selección práctica entre lo sano y lo bueno, y lo corrompido ó reprobable de un sistema cuyas mallas opresoras, como anillos de serpiente, se han aferrado con tenacidad al espíritu, aunque éste sea muy libre y despejado.» Mil veces protestó la gran escritora coruñesa contra las extremosidades y groserías y contra los principios filosóficos de Zola, aun al admitir parte de

(1) *Prefacio citado*, págs. 2 y 3.
(2) *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, cap. XXIX, páginas 546 y 547.

sus procedimientos, y he aquí que, por la resbaladiza pendiente de la lógica, viene á parar en la sima del determinismo al escribir no sólo *La madre Naturaleza,* cuya conclusión trae á la memoria los mitos y leyendas helénicas de Edipo y Mirra, sino también *Insolación* y *Morriña,* á pesar de que las travesuras amorosas de la primera narración vienen á finalizar en la Vicaría, y de que en la segunda flotan vagos celajes de idealismo.» Bien es verdad que más adelante reconocía que «hoy domina su espíritu con mayor imperio y serenidad que en otros días las encrespadas olas que le hicieron zozobrar; hoy, como nunca, va rompiendo con todos los compromisos de escuela; sólo le falta un tanto de escrupulosidad en los asuntos, persuadiéndose de que no son dignos de su mágica pluma los incidentes anómalos de la existencia, ni los casos de Medicina legal» (1).

¿Y dónde quedan, reverendo padre, aquellas aspiraciones á un realismo nacional expresadas en el Prefacio tantas veces citado de *Un viaje de novios?* «¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y en el *Quijote,* en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo, y gracias á ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo! Si considero que aun hoy, en nuestra decadencia, cuando la literatura apenas produce á los que la cultivan un mendrugo de amargo pan, cuando apenas hay público que lea ni aplauda, todavía nos adornan novelistas tales, que

(1) *Obra citada*, vol. II, pág. 551.

ni en estilo, ni en inventiva, ni acaso en perspicacia observadora, van en zaga á sus compañeros de Francia é Inglaterra (países donde el escribir buenas novelas es profesión, á más de honrosa, lucrativa), enorgullézcome de las ricas facultades de nuestra raza, al par que me aflige el mezquino premio que logran los ingenios de España; me abochorna la preferencia vergonzosa que tal vez concede la multitud á rapsodias y versiones pésimas de Zola, habiendo en España Galdós, Peredas, Alarcones y otros más que omito por no alargar la nomenclatura.»

Y entre los cuales ya hubiera podido contarse á sí misma con perfecto derecho. Esto era en el año de gracia de 1881. Tres más tarde, en 1884, podía renovar en el prólogo de su tomo de novelas cortas, titulado *La Dama joven* (1), su concepción del naturalismo, un naturalismo intermedio, tradicional, entre el *irrealismo* romántico y el verismo, que exigían los tiempos nuevos; un realismo saturado de olor á incienso y á velutina; un realismo no adamado y con alfeñiques, pero sí delicadísimo y femenino. «En estos párrafos de introducción—escribía (*Prólogo*, XV)—he rehuído hasta nombrar el naturalismo. No quiero prevalerme de las cortas batallas reñidas y de los escasos servicios prestados á la renovación de nuestras letras para aburrir al público, exponiendo otra vez principios ya conocidos y programas siempre enfadosos. Presiento y adivino lo que de este libro dirán críticos y lectores: que hay en él páginas acentuadamente naturalistas, al lado de otras saturadas de idealismo romántico. Yo sé que todas son *verdad*, con la diferencia de darse en la esfera práctica, que llamamos de los hechos, ó en otra no menos real, la del alma. Vida es la vida orgánica, y vida también la psíquica, y tan cierta la impresión que me

(1) Biblioteca «Arte y Letras», Barcelona, 1885.

produce un Nazareno ó una Virgen, como los crudos detalles de *La Tribuna*, ó las casticidades de *Bucólica*. Reclamo todo para el arte, pido que no se desmiembre su vasto reino, que no se mutile su cuerpo sagrado, que sea lícito pintar la materia y el espíritu, la tierra y el cielo.»



Muchos son los que creen á doña Emilia Pardo Bazán una simple engarzadora de vocablos repulidos, y rebuscadora de giros elegantes, que se da el gusto de escribir, en los ocios que le prodiga su vida de señora bien acomodada, por mostrar hasta dónde puede retorcer su ingenio y flexibilizar sus mágicas facultades intelectuales, haciendo lo que quiere con el habla castellana. Generalmente, los que así piensan son los llamados sedicentes partidarios del arte por el arte, ó dígase del arte por la palabra, que lo sacrifican todo al fútil deseo de evitar cacofonías y asonancias, de enlazar bien los modos del verbo y de coordinar los régimenes en buena traza, los cuales tienen para mí el grave inconveniente de tomar el arte á juego y esparcimiento momentáneo, sin trascendencia; por lo que sería bien que, cuando les acudan deseos de divertirse ó divertir á los demás, se fuesen á las plazas públicas para hacer payasadas, ó concurriesen al *Skating Ring*, donde, á más de solazarse honestamente, se verían torneadas pantorrillas de lindas rapazas se dedicasen en los gimnasios á ensayar proezas hercúleas, con gran contentamiento suyo y sin grave peligro para el alma ni para el cuerpo...

Contra este funesto prurito de fundar todo su arte en la sabia coordinación y acabado estilo de palabras y oraciones, ella ha sido la primera en protestar y hacer salvedades, diciendo, v. gr., explícitamente: «Mucho se ha debatido esta cuestión del estilo y forma, y tiene sus más y sus menos, y á me da en qué pensar á veces. Suele acontecer

que un estilo, por decirlo así, nielado y repujado, un estilo correcto, terso é intachable, lejos de ayudar á que el lector comprenda y vea patente lo que intenta mostrarle el autor, se interpone entre la realidad y la mirada como un paño de púrpura ó un velo de gasa de oro (paños y velos al fin), y fatiga al espíritu ansioso de percibir lo que el rico tejido encubre. No es imposible que debajo de esas sedas y joyas retóricas que neciamente estimamos perezca ahogada una hermosura superior, invisible por culpa de tanto adorno. Y, no obstante, si van los autores al opuesto extremo de desdeñar el primor artístico en el desempeño de sus obras, cayendo en cierta flojedad y perezoso desaliño, el lector de gusto delicado no goza ni distingue el libro del periódico en cuanto á sabor literario. Por donde yo me hago mi composición de lugar, y es como sigue: cuando habla el autor por cuenta propia, bien está que se muestre elegante elocuente, y, si cabe, perfecto; á cuyo fin debe enjuagarse á menudo la boca con el añejo y fragante vino de los clásicos, que remoza y fortifica el estilo; pero cuando haga hablar á sus personajes, ó analice su función cerebral y traduzca sus pensamientos, respete la forma en que se producen y no enmiende la plana á la vida» (1).



«Esta lengua española (decía el olvidado y culto D. Nicomedes Pastor Díaz en una de sus cartas á Latour) no está hecha al análisis íntimo del corazón; nuestros autores antiguos, los prosistas digo, eran exteriores, objetivos, no descendían al examen íntimo de la conciencia. Ustedes los franceses tienen la frase hecha para todas esas medias tintas, y su lengua es menos exigente y más servicial; la

(1) *La Dama Joven;* Barcelona, 1885. (*Prólogo,* IX.)

nuestra es indómita como un órgano de muchos registros. Ella, es verdad, canta y llora, suspira, gime, arrulla, silba, grita, murmura y se presta á todos los tonos como á todos los efectos; pero se revienta uno al manejar esas teclas de piedra que corresponden á tubos de bronce: siempre se oye un poco del teclado y el fuelle» (1).

Doña Emilia Pardo Bazán desenredó el idioma español de las tupidas zarzas y malezas que por mucho tiempo lo obstruyeron, aun en manos de los más expertos hablistas. No fué una *nimia*, una escrupulosa del estilo, una plateresca; y con todo, la más galana conquista que obtuvo fué sujetar la indómita lengua castellana, romper las ligaduras que la ataban y tenerla á sus pies para siempre rendida, como lebrel familiar... La pluma que, con irisaciones de oro ó con argentados temblores de líquida corriente, hizo vibrar bajo sus puntos todos los matices de la tortura espiritual y todas las alegrías de la sana vida, fué la más alada y dúctil pluma que manos de mujer han pulsado desde Santa Teresa para acá. Comparo yo á los habilidosos cuidadores de su lenguaje, á los meros estilistas, que no tienen fondo humano en lo filosófico ni en lo sentimental, con esos militares indumentados de brillantes uniformes que atraen y encandilan en teatros y paseos las miradas de las mujeres. Los que con desaliñado lenguaje dicen grandes cosas, son como los que con ropa desastrada y desmaña en el vestir hacen á las mujeres mirarles con ojos trémulos por su gallarda figura. Y por fin, hay otros que á la vez son bizarros y apuestos de por sí, y van ataviados con vistosos uniformes... Bueno es que le miren á

---

(1) Carta comunicada por el hispanófilo Morel-Fatio, y que acompañaba al envío del libro *De Villahermosa á la China: coloquios íntimos.*—Cf. Piñeyro: *El Romanticismo en España*, XIII; página 334.

uno por el uniforme, pero entra la duda de si será al uniforme ó á nosotros donde miran... Tampoco está mal que nos contemplen con ternura por nuestra linda cara, como suele decirse. Pero el ideal será que vean una gentil apostura y una rica indumentaria...

La Sra. Pardo Bazán cultiva el estilo terso, y en la suma de los esfuerzos humanos, casi perfecto; pero no por eso le falta fondo. No sólo sabe escribir; sabe también novelar. Y no digo que sabe novelar mejor que escribir, porque pudiera ser que la autora cifrase su *desideratum* artístico en lo contrario, en saber mejor que novelar escribir; y temo incurrir en su irritación, que siempre me escocería por venir de persona á quien tanto admiro, máxime tratándose de una mujer, cuando sé que *non est ira super iram mulieris* («no hay ira sobre la ira de la mujer») (1).

Todo novelista que quiera caminar muy á tendido paso por esta senda á la vez escabrosa y florida de la novela moderna, necesita proveerse antes del buen estilo. Para pesquisar en las almas, hay que saber describir bien interiores psicológicos. No basta penetrar en un espíritu; hay que copiar bien las invisibles páginas escritas con caracteres indelebles en ese espíritu...,

«Si algún día prospera tanto el género en España—dice *Clarín* (2)—que se pueda decir: éste es el Balzac español, éste es el Flaubert, éste es el Daudet, etc., á la señora Pardo Bazán le convendrá la comparación con los Goncourt. De todos los novelistas del naturalismo, son los Goncourt los que más pintan y los que más enamorados están del color. La Sra. Pardo Bazán es de todos los novelistas de España el que más pinta; en sus novelas se ve

(1) *Eclesiastés*, cap. XXV, vers. 23.
(2) *Sermón perdido*, pág. 113.

que está enamorada del color, y que sabe echar sobre el lienzo haces de claridad como Claudio Lorena.»

En efecto: si los Goncourt se cuidaron, sobre todo, de la magia del estilo y del colorido de la frase, fueron también grandes escrutadores de almas. Igual ocurre con doña Emilia Pardo Bazán, que es una gentil engarzadora de frases lindas, y también una sondeadora del abismo espiritual. Mas, á pesar de las semejanzas aparentes que existen entre la fisonomía literaria de los dos hermanos franceses y la de doña Emilia Pardo Bazán, todavía hay diferencias bien notorias... Aun en su empeño de prosa artística, los Goncourt fueron más allá que doña Emilia, descoyuntaron la lengua, creando el sustantivo verbal, haciendo brotar violentos neologismos con todos los elementos á su alcance... Doña Emilia se ha atenido más bien al discreto arcaísmo, al giro añejo remozado, al vino guardado en odres seculares, traspasado á la botella moderna de mesa de *restaurant*... Jamás ha puesto su blanca mano en el sagrado de la lengua; ha respetado su cuerpo como el libertino más abyecto respeta el cadáver de la mujer muerta que deseó cuando viva, y que ahora sería una profanación violar... Y en medio de su arcaísmo sobrio, la prosa de doña Emilia se ha ido haciendo cada vez más moderna. Más que á los Goncourt, casi no temería decir que se asemeja á Flaubert en el cuidado del estilo. A fuerza de trabajarlo, doña Emilia ha obtenido aciertos insuperables de lenguaje y de estilo.

Bastará recordar algunas páginas de sus novelas. «El cielo está aborregado *de nubes* lívidas que presagian tormenta, y el viento costeño, redondo, giratorio como los ciclones...» (*La Tribuna*, LV, pág. 31.) «Y leído el último párrafo, que terminaba anunciando el próximo advenimiento de una era de perfecta libertad y bienestar absoluto, solían cruzar las manos, y sonriendo y sintiéndose tan relajadas en sus fibras, tan blandas y dulces como un pla-

to de huevos moles...» *(La Tribuna*, IX, pág. 73.) «Y escondiendo y revolcando el rostro en la ropa, tibia aún del cuerpo de Amparo, lloraba como un becerro, alzando en su dialecto el grito primitivo, el grito de los grandes dolores de la infancia que reaparece en las siguientes crisis de la existencia.—¡Madre mía, madre mía!» (*La Tribuna*, XX, pág. 149.) «Y eligiendo dos ó tres de las más animosas, mandóles que arrancasen una de las desiguales y vacilantes piedras de la calzada, que se movían como dientes de viejo en sus alvéolos... *(La Tribuna*, XXXIV, pág. 272.)

«Eran más penetrantes los olores de la madreselva; los perros, asomándose á las paredillas de las heredades, nos ladraban con mayor furia; oíase en lontananza la queja del mochuelo, y el bicornio de la luna, fino como un trazo de pincel, asomaba hacia la parte del río.» *(Una cristiana*, VII, 68.)

Y continuar desglosando bellas frases entre las obras de doña Emilia sería temerario, porque nos alargaríamos hasta lo infinito. Mas no es sólo este arte de combinar sabiamente las palabras lo que transparece en las obras de doña Emilia. Hay en ellas, especialmente, psicología; y ocurre (fenómeno extraño) con esta gentil noveladora que el ver hasta el fondo de las almas con ojos del espíritu no le impide contemplar al mundo exterior y trasladar al papel su visión luminosa y neta... Generalmente, los enamorados del color, los que se gozan en decir con arrogancia como Teófilo Gautier: *Je vois le monde extérieur*, tienen pocas aptitudes para la penetración psicológica y el estudio de caracteres. Y, por su parte, los *interioristas* puros como Stendhal, nunca dan su impresión de paisaje y desdeñan describir el mundo que rodea al personaje estudiado...

Doña Emilia Pardo Bazán sabe amalgamar y fundir esta visión de ambos mundos, el de lo invisible é impal-

pable y el de lo visible y tangible. Sin ser una exclusivista del mundo exterior, se complace en sorprender hasta sus ángulos más oscuros. Y sin ser tampoco meramente psicóloga, sondea en las almas con sin par acierto. Indudablemente, de los armónicos y de los completos es el Reino de la Fama. Flaubert vivirá eternamente porque en sus obras supo reunirlo todo. Los que, al escribir, se desmiembran; los que son blanduchos ó falsos; los que sólo ven un aspecto del mundo ó ven el mundo entero por un lente reducido, esos perecen y se hunden bajo la losa sin nombre... En cambio, los que saben de ternuras y de cóleras; los que rascan á veces el papel con la pluma y otras veces la envuelven en guantelete de terciopelo; los que tienen el arrebato romántico y la observación realista; los que hacen salir á borbotones de su alma sucesivamente la *hurlade méthaphisique*, como decía Flaubert, y la crudeza positivista; los que fijan *in externum* en sus obras la vida plena, integral y humana, esos pueden decir con satisfacción: *non moriar*, *sed vivam*, *et videbo opera Domini*...

***

D. Juan Valera nunca quiso afiliarse resueltamente al naturalismo, no tanto por sus convicciones estéticas, que eran bien débiles y tornadizas, porque tenían por base una escepsis risueña y un *tour de passe-passe* mental, en que el arte aparecía cual un divertimiento de chiquillos grandullones, como porque lo reputó siempre cosa puerca y cochina, en que una mano calzada de guante blanco no podía pringarse...

Tal creyó siempre, ó aparentó creer, el gran autor de *Pepita Jiménez*, y por eso se sorprendió mucho cuando *su buena amiga* doña Emilia Pardo Bazán fué é engrosar las ya compactas filas del naturalismo español, donde el capitán Galdós despuntaba y los bisoños oficia-

les Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón y José Ortega Munilla armaban ya un poco ruido.

Y, sin embargo, el hecho no podía ser más cierto, aunque fuese desconsolador para los que, como D. Juan Valera, no sospechaban las pruebas á que se sometía la novela moderna, y pensaba ser siempre la *Vida de Estebanillo González*, v. gr., un primoroso dechada del género novelesco. En *Un viaje de novios*, doña Emilia Pardo Bazán había mitigado mucho su profesión de fe naturalista, anteponiendo el calmante del prólogo á ciertos episodios pícaros, y algo más de Lucía con el Sr. Arregui... Hasta un optimista hubiera podido creer que la autora no estaba, en cuestión de novelas, sino por la buena y sana novela realista española, alegre, jovial y franca, sin flatos de romanticismo avinagrado—como á veces los había en el mismo Zola—, y sin trastornos morbosos de un misticismo confuso y semi-erótico, como lo hay en más recientes cultivadores de la novela zolesca. *La Tribuna* vino á desmentir estas esperanzas, formadas en los horizontes espirituales de esos críticos que tan á mal estaban con el naturalismo, como si éste fuese un sujeto particular que les hubiese deshonrado á una de las hijas.

Publicada, un año después de *Un viaje de novios*, *La Tribuna*, entraba ya decididamente, por clasificación rigurosa, en el catálogo de obras naturalistas en prosa y verso (1), que un Pueyo de entonces hubiera podido editar... Era naturalista por todos conceptos: por su modo de exposición, absolutamente impersonal y objetivo; por la elección de un asunto, escabroso, según el sentir co-

---

(1) En verso las hubo también; si hemos de creer á *Clarín*, *Maruja* y *La pesca*, de Núñez de Arce, eran poemas naturalistas; y algunos pequeños poemas de Campoamor (*Los buenos y los sabios*, v. gr.) también lo eran. Yo me comprometería á entresacar algunos más...

mún; humano, y, por lo tanto, digno del arte, al parecer de las personas juiciosas; por la introducción del lenguaje popular, aun siendo éste dialectal y bronco, de la más baja extracción;—osadía que la autora justifica con estas palabras del *Prólogo* (4 y 5): «En abono de *La Tribuna*, quiero añadir que los maestros Galdós y Pereda abrieron camino á la licencia que me tomo de hacer hablar á mis personajes como realmente se habla en la región de donde los saqué. Pérez Galdós, admitiendo en su *Desheredada* el lenguaje de los barrios bajos; Pereda, sentenciando á muerte á las zagalejas de porcelana y á los pastorcillos de égloga, señalaron rumbos de los cuales no es permitido apartarse ya. Y si yo debiese á Dios las facultades de alguno de los ilustres narradores cuyo ejemplo invoco, ¡cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria, para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas!»

Flaubert había hablado de *le sublime d'en bas;* y desde entonces todos los naturalistas, altos y bajos, se habían lanzado á la búsqueda del ideal en el arroyo. Hasta las manos finas y ducales de los Goncourt, acostumbradas sólo á acariciar blandamente idolillos japoneses y filigranas chinescas y á entretejerse con caricia afectuosa (históricamente hablando) en las frisadas y empolvadas pelucas de las marquesas Luis XIV;—descendieron á remover el fango de las letrinas y de los alcantarillados... *Germinia Lacerteux* y *La fille Elise* brotaron de la misma pluma que había dictado tantas lindas y aristocráticas páginas sobre la frívola Pompadour... Zola escribió *L'Assommoir,* con un éxito amasado de escándalo.

Todos se deleiteaban en estudiar el pueblo bajo; y el que más, se detenía en la mesocracia. En el fondo, sin embargo, emprenderían la tarea como un ingeniero de minas, acostumbrado á enguantarse, á pulirse las uñas, á

gastar sortijas fastuosas, á ceñir taller esbeltos de mujeres elegantes, á bailar rigodones con reverencias de recepción palatina, á comer bien, á fumar ricos vegueros, desciende al infecto pozo:—porque cree (y cree bien) que esta es su vocación, y que este es su deber. No pocos de ellos, al salir, cuidaban de lavarse bien y perfumarse con esencia ideal, como un médico se desinfecta y se limpia al terminar una sucia operación... Y hasta algunos se propasaban á protestar de sí mismos y á jurar en Dios y en su ánima que nunca había sido su intención ensuciarse de cieno de albañiles... Así Flaubert se disculpaba de haber escrito *Madame Bovary*, llegando á insultar y escupir al rostro á su propia creación. «¡Qué historia más infame!—decía al hablar de esa *Iliada* del siglo XIX—; sólo el escribirla me apestaba. Si lo he hecho, ha sido para castigar las medianías pretenciosas...»

Doña Emilia Pardo Bazán no necesitó hacer estos ascos y remilgos *post obitum*. Ni jamás tuvo la peregrina ocurrencia de tratar de hacer creer á sus lectores que ella no se atascaba en tales ciénagas por gusto, sino por irremisible capricho de una deidad voluntariosa, por mandato imperativo de un numen airado al que ella no podía resistirse;—como llegaron á decir los Goncourt, que opinaban que no se escribe, lo que no se quiere y que nuestras obras de arte son muchas veces dictadas por la mano helada y cadavérica de lo Inconsciente...

Cuando doña Emilia creyó necesario ir al pueblo, fué á él resueltamente, sin cobardías, arrostrando todos los dicterios, y fué como el ingeniero (para retomar el símil reciente) que, antes de entrar á la mina, dice:—Señores, bajaré hasta el fondo, porque creo encontrar allí extensos filones de valiosos metales, de donde extraeré considerables tesoros...

«Tal vez no falte—dice (1)—quien me acuse de haber

(1) *La Tribuna*, Prólogo, 3 y 4; Madrid, 1882.

pintado al pueblo con crudeza naturalista. Responderé que si nuestro pueblo fuese igual al que describen Goncourt y Zola, yo podría meditar profundamente en la conveniencia ó inconveniencia de retratarlo, pero resuelta á ello nunca seguiría la escuela idealista de Trueba y de la insigne Fernán, que riñe con mis principios artísticos. Lícito es callar, pero no fingir. Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado de acá del Pirineo no se parece todavía, en buen hora lo digamos, al del lado allá. Sin adolecer de optimista puedo afirmar que la parte de pueblo que vi de cerca cuando tracé estos estudios me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, á manera de agrestes renuevos de inculta planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó á comprobar el dolor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que á primera vista lo obscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita. No los tipos del pueblo español en general, y de la costa cantábrica en particular, no son aún, salvas fenomenales excepciones, los que se describen con terrible verdad en *L'Assommoir*, *Germinie Lacerteux* y otras obras, donde parece que el novelista nos descubre las abominaciones monstruosas de la Roma pagana, que, unidas á la barbarie más grosera, retoñan en el corazón de la Europa cristiana y civilizada. Y ya que por dicha nuestra las faltas del pueblo que conocemos se rebasan de aquel límite á que raras veces deja de llegar la flaca decaída condición del hombre, pintémosle, si podemos, tal cual es, huyendo del *patriarcalismo* de Trueba como del socialismo humanitario de Sué y del método de cuantos, trocando los frenos, atribuyen Caliban las seductoras gracias de Ariel.»

A *La Tribuna* siguió *La Dama joven*, colección de novelitas cortas y cuentos largos, donde alternan las crudezas naturalistas de *Bucólica* con las legendarias idealidades de *La Borgoñona*, y el cuento de *tesis*, aunque sea no buscada por la autora, con el análisis de la *pasión* científica... Tras de la cual colección, tenemos *El Cisne de Vilamorta*, que es profundamente naturalista por el análisis y por la observación, pero que nos hace regresar mentalmente (aunque en la impersonal actitud de la autora acaso no cupiese esa sospecha) al sentido romántico de la vida. Vienen luego *Los Pazos de Ulloa* y *La madre Naturaleza*, dos novelas cíclicas, seriales, en las cuales, si el naturalismo de procedimiento y de técnica florece en todo su esplendor, muéstrase también un exuberante panteísmo, muy común en los autores naturalistas, con derroche de vegetación y de follaje esparcido en descripciones pomposas, hasta el punto de que hace el libro la impresión de un árbol.

Una reacción espiritualista se inicia en *Una cristiana* y *La prueba*. Sin renunciar á los detalles naturalistas, que tan admirablemente descuellan en las visitas de D. Felipe y de Salustiano á Belén y á Cinta, hay en estas dos encantadoras novelas como una oleada de misticismo y de vida celestial que nos ahoga. El espiritualismo se insinúa aquí discretamente, y á la vez una feminidad notoria resplandece en sus páginas. La figura de Salustiano sólo por una mujer pudo haber sido creada. Carmiña Aldao es también encantadora, y se advierten en ella el amor con que trata afectuosamente á su compañera de sexo, desmintiendo el dicho vulgar de que ninguna mujer deja de odiar á otra...

Marivaux decía que el estilo tiene sexo, y se reconoce á una mujer por una frase. Hay páginas de doña Emilia Pardo Bazán que son un comprobante de este dicho; otras desacreditan su exactitud. Ciertas páginas de *Insolación* están hechas en frío, como las hubiera hecho un varón

cerebral y helado; en cambio, algunas escenas de *Morriña* sólo una mujer podría firmarlas. Aparte de sus grandes novelas, doña Emilia Pardo Bazán ha escrito infinidad de cuentos y novelas cortas, amén de críticas y artículos, que componen un rico caudal de doctrina y de erudición, y de amenidad y de delicadeza, de poesía observada en la vida consuetudinaria. Doña Emilia Pardo Bazán es una incansable trabajadora. Baste decir que sus *Obras completas* componen 31 volúmenes, aparte de los cuales tiene seis tomos más, contando entre ellos la formidable labor del *Nuevo Teatro Crítico*.

CAPITULO VII

La novela humorística.

Absolutamente nueva, y conquista indiscutible del siglo XIX, es aquella fase del humorismo que no se trasluce en chocarrerías cómicas, ni siquiera en sátira mordaz, sino en un sentido de la realidad que se resuelve en doloroso sarcasmo, doliéndose de la impotencia de no mejorarla, y expresando la amargura que esto produce en los espíritus selectos por medio de una especie de alegría triste ó de risa mezclada de llanto, que pareció presentir Séneca cuando escribía en sus Epístolas á Lucilio: «Créeme, la verdadera alegría es una cosa severa.» *(Mihi crede, res severa est verum gaudium.)*

El humorismo germánico de Juan Pablo Richter y de Enrique Heine, entremezclado con el humorismo británico de Dickens y de Thackeray, que en Portugal se transmitió directamente al gran novelista Eça de Queiroz, se ramificó en España llevando dos direcciones equidistantes. Una dirección fué seguida por Leopoldo Alas, que pronto se dió á conocer en la crítica con el pseudónimo de *Clarín*, y que en el curso de su vida literaria cultivó la novela corta y el cuento (con más dos novelas largas), entregándose á la sátira con preferencia al humorismo fino, y, por decirlo así, más aristocrático, que cultivó su gran amigo y compañero Armando Palacio Valdés, que, como él, recibió su bautismo de tinta en la crítica, que después abandonó para entregarse exclusivamente á la novela.

***

Podría decirse de Leopoldo Alas — no sé si en son de censura ó en son de elogio, porque esto va en gustos— que desparramó á manos llenas su talento. Él, que hizo oposiciones á una cátedra de Economía Política y en sus primeros tiempos se apasionó por esa ciencia que Carlyle execraba, que Thiers llamaba *lúgubre ciencia*, y á cuyos cultivadores apostrofaba Carducci en una oda epigramática, no tuvo la economía de su talento, como dicen los alemanes que la tuvo Guillermo Schlegel, el hermano de Federico. Y como ha escrito La Rochefoucauld, «*c'est peu de chose avoir du mérite; il faut en avoir l'économie*». *Clarín* se prodigó demasiado, y el mundo no es de los que se prodigan. Crítica al menudeo, alta crítica, que más bien era una estética dispersa y no encajada en cuerpo de doctrina, crítica de ojeo y de atisbo, crítica hasta cominera en ocasiones, crítica fustigante y satírica, crítica serena y lúcida; cuadros de costumbres, cuentos morales, cuentos líricos, sin intención; novelas cortas, de narración viva, novelas por todo lo alto, hasta poesías en su primera época (1); todo lo cultivó aquella prodigiosa organización mental, que acaso dió al fin un estallido antes de tiempo, cansada de resistir tanto peso.

Por aquí le vino su perdición. Por dilapidar demasiado

(1) En su folleto *Apolo en Pafos* — acaso lo más genial y puro, de sal castiza, en toda su obra satírica—, imagina que Apolo le cita á juicio para pedirle cuenta de estos pecadillos líricos de la juventud. Y dice así: «Yo entré con el sombrero en la mano, con paso tardo y, valga la verdad, un tanto turbado. Al atravesar el umbral, recordé de repente que en mi niñez, en mi adolescencia y en mi primera juventud había escrito miles de miles de versos, no tan malos como decían mis enemigos, que conocen de ellos una pequeña parte, pero al cabo capaces de sacar de sus casillas al dios de la poesía, aunque fuera éste de un natural menos irascible del que en efecto le caracteriza, como dicen ahora los estilistas.» (*Folletos literarios*, III; *Apolo en Pafos*, pág. 7.)

su talento consumió su talento, y á lo último ya se retorcía en convulsiones de impotencia. Acaso ha valido más que muriese; porque así sólo nos queda hoy su obra fresca, jugosa y trabajada. Fué un libertino de las ideas; y los libertinos, sean cerebrales ó sensuales, siempre terminan mal. No hay que pedirle demasiado al Arte, porque el Arte acaba por no darnos nada. No hay que pedirle demasiado á la vida, porque la vida acaba por pedírnoslo todo. Las potencias misteriosas que nos rigen, cuando les abrumamos con nuestros ruegos, acaban por robarnos los dones que nos concedieron. Todos los libertinos cerebrales ó sensuales se malogran; son los que quieren vivir demasiado aprisa—la vida mental ó la vida sensitiva—, son *los que piden imposibles á la vida,* y en ese sentido son románticos (así los definió Renan); aunque en otro sentido mucho más abstruso y difícil de explicar sean positivistas y sensuales como ellos solos. A todos ellos les ocurre, en definitiva, lo que al poeta alemán Güntzer — una especie de Verlaine en su disipada vida—, de quien dijo Goethe que «por no haber sabido moderarse, su vida se perdió como su talento»...

Leopoldo Alas no fué un libertino en su vida, como Alfredo de Musset ó como Espronceda; no fué siquiera un hombre que tuviese la dulce manía de las mujeres, como Stendhal, como Byron (1), como Sainte-Beuve (*ce D. Juan laid,* como le llamó una vez, con cáustica frase, su paisano y sucesor de profesión crítica Emilio Faguet) (2),

(1) Aunque de éste se ha dicho, con razón, que las mujeres le sedujeron á él, más bien que él á las mujeres, y por eso nunca fué un D. Juan, ni se asimiló en nada al héroe de su poema, en el sentido ordinario de la palabra.

(2) No se entienda que digo sucesor en el sentido directo de la palabra, como inmediato ocupador del trono de la crítica francesa, que el autor de *Port-Royal* dejó vacante al morir. Esa gloria

ó como D. Miguel de los Santos Alvarez (¡buen salto!), según doña Emilia Pardo Bazán. Por el contrario, *Clarín* pasó su juventud estudiando, leyendo en la biblioteca del Ateneo, ó, á lo sumo, perorando, primero en los pasillos de la Universidad, luego en la antigua cacharrería de la calle de la Montera. Y como todos los hombres que llegan á viejos sin haber cultivado mucho á la mujer, sintió una extraña melancolía, que se resolvía en una ternura cada vez más efusiva hacia el sexo femenino. Nunca mejor que aquí vendría aplicada, salvadas todas las diferencias y *mutatis mutandis*, la admirable y melancólica fábula de Valmiki, que Lemaître forjó para Renan, al hablar del drama filosófico *L'Abbesse de Jouarre*, en sus *Impressions de théâtre.*—Y por eso *Clarín*, que decía, ya avanzada su vida, melancólicamente, *no la he corrido en mi juventud,* adoró á la mujer con amor tan intenso, contenido y ruboroso... Era la pasión avasalladora é interna del tímido que nada dice, harto de haber callado mucho...

Todo lo que reservó en fuerza vital, lo ha derrochado en fuerza mental. No era de los que consumen su bujía

---

se la reserva al ilustre Julio Lemaître.—El ejemplo de Sainte-Beuve nos demuestra cómo se puede ser hombre estudioso, encopetado académico, crítico, al parecer, ceñudo, y amante de lo eterno femenino, de lo bello y dulce femenino, que es lo inmortal y hasta lo único que resarce de todas las miserias del mundo. Yo sé de algún *petit* Sainte-Beuve que admira al maestro frances tanto por sus *Causeries du lundi,* como por haber hecho el amor y conquistado á Mme. Adèle Hugo; que alaba su conducta como hombre *mujeriego* y participa de su adorable manía de feminidad. Más que para nadie, para el que está enfrascado en serios estudios y eruditas investigaciones, la mujer es un calmante, una medicina y la única satisfacción positiva de esta mísera existencia. Todo el que cultiva el estudio y el arte debe cultivar el amor; la gracia y la gloria consiste en compaginar cosas que roban tanto tiempo, cada cual á su modo.

por los dos extremos, como se dijo de Maupassant, que perdió su rica salud de normando de robusta complexión entre la natación, las mujeres y el ansia de hacer muchas novelas aprisa y corriendo, sin atender los higiénicos consejos de su padrino literario, Flaubert. Leopoldo Alas consumió su bujía sólo por un cabo; y por eso tardó algo más en apagarse. En la ingrata labor de componer tantas *literaturas* á ocho días vista — el cuento para aquí, el artículo de alta crítica para allá, el *palique* para acullá, la *revista literaria* para ese otro lado —, le sorprendió la muerte, que, de un soplo enérgico, apagó la luz y se fué, llevándosele consigo para siempre, á dormir en sus brazos, en el cementerio oloroso á espliego y á cera desprendida de los blandones...

El mismo comprendió que derrochaba con demasía sus dotes naturales, y á veces los rebajaba y prostituía á viles menesteres; y en una ocasión hizo esta confesión, que conmueve por lo dolorosa y por lo íntima; dijo así: «¡Cuántas veces, por cumplir un compromiso, por entregar á tiempo la obra de un jornalero acabada, me sorprendo en la ingrata faena de hacerme inferior á mí mismo, de escribir peor que sé, de decir lo que sé que no vale nada, que no importa, que sólo sirve para llenar un hueco y justificar un salario!» (1).



Si en la crítica hubo de hacer *Clarín* muchas veces obra de jornalero, no así en la novela, á la cual dedicó los vagares amplios y tranquilos que le dejaban sus lecturas, su cátedra y sus *paliques*... Por eso las dos únicas

(1) *Folletos literarios*, II; *Cánovas y su tiempo*, § II, páginas 14 y 15; Madrid, 1887.

novelas grandes y de empeño que escribió *(La Regenta* y *Su único hijo)*, y sus muchas novelas cortas (*Pipá*, *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*), así como sus cuentos (*Cuentos morales*, *El gallo de Sócrates*), sean obras definitivas de las que quedan, quizá porque fueron escritas en la paz de la aldea...

La Regenta es quizás la novela más detallista y en ese sentido la más naturalista que se escribió en España desde el aclimatamiento de la novela oriunda de Francia con cánones definidos, trazados por maestros de índole distinta, á cuya férula se sometían los españoles, «abriéndose al cartaginés incautamente», como diría el Padre Duchesne traducido por el Padre Isla, cada cual adaptándose y sujetándose al autor que más rezaba con su temperamento, quién á Zola, quién á Daudet, quién á los Goncourt. Palacio Valdés vino á ser por ciertos aspectos (como por otros lo es Galdós) el Daudet español—bien se entiende que con innumerables desviaciones prolijas de explicar—, el que simplificó la fórmula, reduciéndola á su mínima expresión, y el que, por lo tanto, la hizo viable y transitoria, paliándola y dulcificándola para que no hiriese tanto el paladar público. Doña Emilia Pardo Bazán tiene más de la naturaleza literaria de los Goncourt, por su colorismo abigarrado, por su trompetería de imágenes fastuosas, por su derroche de léxico. Sólo *Clarín* es el Zola puro, el documentado, el recargado, si queréis, el que abruma á datos, á citas realistas—si se me permite expresarme así—, el que viene á ser en la novela lo que el psicólogo experimental en su rama, el naturalista *á palo seco*.

Con todo, algunos críticos, irritados por la sátira del autor, tuvieron la desfachatez de juzgarla... con insultos. «Mucha menos talla que el autor de *El enemigo* (se atreve á decir el P. Blanco García), mide el de *La Regenta*, diforme relato de dos tomos mortales, que alguien calificó de arca de Noé, con personajes de todas las especies, y

que si en el fondo rebosa de porquerías, vulgaridades y cinismo, delata en la forma una premiosidad violenta y cansada, digna de cualquier principiante cerril. Malhumorado *Clarín* por la acogida que tuvo su primer novela, se dió á elaborar otra, que ha aparecido al cabo de seis años, cayendo como losa de plomo sobre su reputación, acabándole de desprestigiar entre la media docena de españoles optimistas que no esperaban de él tan monstruoso feto, verdadera pelota de escarabajo, amasada sin arte alguno con el cieno de inverosímiles concupiscencias, caricatura del naturalismo, en que la impotencia para luchar con Zola en otro terreno se suple con la exageración disparatada del vicio. Leopoldo Alas se propuso que nadie le echara el pie delante en lo que toca á amontonar atrocidades, é hizo que los malvados de *Su único hijo* fuesen á la vez tontos de capirote. Fuera de eso, el lector no acaba de enterarse nunca del camino por donde va á tirar la narración, y martirizado por aquel logogrifo y aquella prosa igualmente infernales, *tira* también el volumen de las manos. Entre los amigos optimistas del autor asturiano aludidos antes, hay uno que ha disparado contra aquél, con la mejor intención, el epigrama sangriento que se contiene en estas palabras: CLARÍN ES MUCHO MÁS NOVELISTA QUE CRÍTICO» (1).

Siempre han tenido los críticos la desgracia de no tener un crítico digno de ellos; y el que se pasa la vida juzgando á los demás está casi siempre expuesto á que no se le juzgue bien. Parece que hay una maldición celeste gravitando sobre los desventurados que han hecho profesión de jueces literarios. Esto le ocurrió á *Clarín;* que no se le hizo justicia cuando él se pasó la vida haciendo justicia á

---

(1) *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, cap. XXIX, páginas 553 y 554.

los demás, aunque á veces fuese un poco descomedido en sus sátiras. Pero la página que le dedica el P. Blanco García no tiene nombre. ¡Debiera borrarse para siempre y que no manchara así un libro tan concienzudamente meditado y tan bien compuesto! ¿O es que se sale del paso con verter cuatro insultos sobre la personalidad del escritor? Cuando un día lean esa página virulenta y odiosa los críticos é historiadores, ¿qué dirán de nuestras costumbres literarias á fines del siglo XIX? Quien más saldrá perdiendo en su fama ya bien acreditada de crítico imparcial y serio, será el P. Blanco García. Bueno sería notar que algunos tipos eclesiásticos están pintados con odiosidad; que las tintas con que están descritas algunas beatas de provincia y gentes de cofradía están recargadas; pero de eso á negar arte profundo y excelso en *La Regenta*, va mucha distancia.

Yo reconozco que hay abrumadora copia de personajes, que sobran detalles nimios, que el desenlace tiene un amargor demasiado nauseabundo; mas por esto ¿iré yo á á negar la intensa poesía de muchas páginas, lo interesante de algunas escenas, lo acabado de ciertos tipos? ¿No debo confesar que las páginas dedicadas á la descripción de la Catedral de Vetusta son un admirable poema en prosa; que el espíritu de Ana Ozores está estudiado con delectación de amante; que los tipos, más ó menos secundarios, de Alvaro Mejía, de Paco Vegallana, de Don Pompeyo, de Obdulia Faudiño, de Petra, de Frígilis, de Teresina, son vibrantes de humanidad?... ¿Negaré los primores de análisis que el autor ejecuta en la descripción de la representación de *Don Juan Tenorio* en el teatro; la minuciosidad de observador, junto con el cariño de artista, que muestra en la descripción del paseo de la ciudad; la brillantez y viveza con que están transcritas las conversaciones en el Casino; la maestría con que están desarrollados los planes del magistral Don Fermín de Pas?

Todo esto, y muchas más bellezas de detalle que en esta reseña rápida forzosamente han de pasar inadvertidas, debió de ver (¿y quién duda que la vió si tenía espíritu crítico y espíritu artista?) el P. Blanco García, antes de ponerse á dar su juicio categórico y rotundo, cargado de veneno y de hiel contra *Clarín*. Ahora, si la censura eclesiástica truncó en sus cuartillas ó cercenó de antemano su composición de lugar, en eso ya no me meto, porque no es de mi jurisdicción, allá él se las haya con Dios y con su conciencia. *Sed magna est vis veritatis et prœvalebit.* Hubo otros críticos más justicieros que el P. Blanco. Hablando de *Clarín*, dice Fitzmaurice-Kelly que no le menciona como el formidable gladiador del periodismo, sino como autor de una de las mejores novelas contemporáneas. «*La Regenta* (1884-1885) es, ante todo, un profundo análisis de la pasión criminal, hecho con penetración exquisita; y el estudio del falso misticismo que vende á Ana Ozores es de lo más acabado y magistral que registra la literatura moderna. Galdós es realista y persuasivo; Alas es real y convincente. Carece de la astucia del creador de situaciones, y como jamás transige con el artificio del novelista, compromete su ocasión de popularidad. Realmente, lejos de disfrutar una vulgar fama, *La Regenta* ha tenido la fortuna de ser condenada por criticastros que no la habían leído nunca» (1).

***

Su único hijo es novela más endeble de composición y de factura que *La Regenta*, la obra magna, donde puso *Clarín* todo su esfuerzo. No por eso escasea en ella ni el humorismo, á veces zumbón y jovial, á veces agresivo y

---

(1) *Historia de la literatura española*, capítulo XIII, pág. 533.

percuciente, ingénito en el autor; ni los tipos de mujer estudiados con *amore*, casi siempre representativos de un *modo especial* del *ewig weibliche,* como Emma Valcárcel, la romántica y soñadora, y Marta, la sensual estrujadora de muslos viriles... Tampoco son perecederos y volátiles como el humo tipos de machos como Bonifacio Reyes, empalagoso y dulzón, tocador de flauta, capilorrizado y bonito con la vulgar guapura de un mancebo de botica; y Minghetti (ó Domínguez en romance), seductor seducido, por decirlo así, que, creyendo fascinar á las mujeres, triunfa porque ellas se dejan fascinar...

Más quizás que en esta novela resplandece el ingenio inmortal de *Clarín* (que sólo con *Fígaro* tiene semejanzas en la literatura española) en las novelas cortas, en las que ha hecho preciosidades como *Pipá*, *Doña Berta* y *Cuervo*. *Doña Berta* es la historia, más romántica que naturalista, de una pobre vieja que deja su aldea y viene á Madrid, donde se asusta de todo y muere atropellada; y *Cuervo* es una figura de un laico clerical que vivirá perenne en la memoria de todos los españoles aficionados al arte novelesco. Como no morirán tampoco sus cuentos más galanos de ironía y más profundos de observación: su *Zurita*, que no se sabe si es un himno á la moral kantiana, un canto á la poesía del imperativo categórico, ó un burlesco sarcasmo de la virtud rígida y metodista que pasa por la vida sin conocer su belleza, pero que de todos modos encierra filones de la inagotable vena humorística de *Clarín* y tesoros de poesía callada, prieta y honda; su *¡Adiós, cordera!*, ingenuo canto á la tierra natal; su cuento simbólico, con enjundia filosófica, que da nombre á una colección, *El gallo de Sócrates*, y tantos otros encantadores cuentecitos, que se llaman *El Cristo de la vega... de Ribadeo, El sombrero del señor cura, El rey Baltasar* y otros muchos.

***

Por primera vez acaso en esta obra me voy á tornar subjetivo y á descender, como si se tratase de una novela psicológica,

jusqu'au fond desolé du gouffre intérieur.

La figura de Leopoldo Alas ejerce tal fascinación sobre mí, que en mi crítica sólo quisiera hacer una prolongación de su crítica. Los libros de *Clarín* son mis libros de cabecera; todos ellos los he leído una docena de veces, el que menos; y eso que soy de los que tienen empacho en leer un libro más de una vez. Lo que siento por aquella organización mental prodigiosa es, más que admiración, un culto idolátrico.

¿Os explicáis ahora por qué, al hacer una semblanza de este hombre genial, me ocurren menos cosas que sobre cualesquiera otros quizá menos estimados? Así como el amor torna tímido y balbuceante para hablar cuando es sincero, profundo y fuerte, así también la admiración entusiasta estima como suprema elocuencia la del silencio. El éxtasis mudo es la característica del enamorado y del artista. Mujeres, desconfiad de los hombres charlatanes ante vosotras: es que no os aman. Cuando veáis tartamudear y estar poco ocurrente á un hombre que ante los demás es locuaz y regocijado, es síntoma indudable de que ese hombre siente por vosotras una admiración respetuosa, cuando no una pasión violenta. Artistas, desconfiad de los críticos locuaces y atropellados en hablar de vosotros. A más de las varias especies de locuacidad señaladas por el genial y loco Nietzsche en los escritores (1), me atrevo

---

(1) «Existe una locuacidad de la cólera, muchas veces en Lutero y también en Schopenhauer. Una locuacidad que proviene de una excesiva abundancia de fórmulas de concepto, como en Kant. Una locuacidad que procede de la alegría de decir de una manera siempre nueva la misma cosa: se encuentra en Montaigne. Una lo-

á añadir una nueva forma de locuacidad: *la locuacidad del desprecio.*

*
* *

No sé si alguien me tachará de apasionado cuando diga que *Clarín* dejó su garra de león en la literatura española con más vigor que ninguno de los otros literatos que florecieron á fines del siglo XIX. Al amparo de su sombra benéfica, se formó lo que puede llamarse la escuela asturiana en el arte. No son estas consideraciones fantasías de un regionalista exaltado; ni he de proceder yo tan atropellada y anticríticamente como cierto profesor de literatura española, cuya obra, compuesta aprisa y corriendo, sirve de texto oficial en uno de nuestros primeros centros docentes de segunda enseñanza; el cual hace girar en torno á la escuela sevillana (y sólo porque él es nativo de la ciudad del Betis), representada por Herrera en primera fila, Medrano y demás, toda la poesía lírica española de nuestro siglo de oro. Tan ruines y desatentadas tentativas—que serán muy loables si las enciende el sacro fuego del amor á la patria chica... mas para premiar estos servicios ahí están las Diputaciones provinciales—suelen recompensarse en países civilizados con una medalla que diga: *Honra al mérito*, pero no con la patente de crítico é historiador literario que el muy apreciable señor se atribuye.

No es mi propósito, al hacer la apología del grande hombre que se llamó *Clarín*, poner en ridículo á mi ama-

---

cuacidad de una naturaleza pérfida: el que lee los escritos de esta época se acordará probablemente para este caso particular de dos escritores. Una locuacidad que produce el placer de las palabras propias y de las bellas formas del discurso: muchas veces en la prosa de Goethe. Una locuacidad por puro placer del ruido y de la confusión de los sentimientos: por ejemplo, en Carlyle.» *(La Gaya Scienza,* lib. II, § 97.)

da Asturias y la sagrada memoria de este hombre que yo tanto venero, haciéndole creador de una escuela que sólo existiría en mi descabellada imaginación. Entiendo yo el oficio de crítico de una manera más ardua é infértil, pero más seria. Repito lo que ya dije otra vez: á nosotros puede aplicarse, como á nadie, lo de Tácito: *nobis in arctu et inglorius labor...*

Malparada quedaría con tales intentos mi seriedad crítica; y por ende, perdidos el tiempo y el aceite que en ello empleara. Tales amplificaciones de la fantasía crítica —que también hay críticos imaginativos—suelen redundar en descrédito de los que las tejen y de los que las sufren. Apologista y apologizado caen en el ridículo más espantoso.

Entiéndase, pues, que no hablo de *escuela asturiana* en el sentido de dirección seguida por las letras españolas en un período determinado. Más propio sería decir *modalidad asturiana*; influencia ejercida sobre cierta parte de la literatura española á fines del siglo XIX por un núcleo de literatos distinguidos, todos ellos de aventajado talento y hábil pluma. Estos literatos se llamaron Palacio Valdés, Leopoldo Alas, Juan Ochoa, Tomás Tuero, etc (1)

Formóse en Oviedo hacia el año 80 una especie de cenáculo, cuyo padre espiritual era *Clarín*. Humoristas incipientes como Tuero, cuentistas encantadores, entre *daudetianos* y *peredianos*, como Juan Ochoa—autor de dos de las más *bonitas* novelas que se han escrito en España,

---

(1) Menciono solamente á los que brillaron con luz propia en la literatura nacional; sería muy largo, y lo reservo para otro trabajo ulterior, recordar los nombres de los literatos provinciales que siguieron las huellas de estos maestros. Algunos nombres, como el de D. Félix de Aramburu, merecerían una mención especial, si no fuese porque el aludido, pasados los primeros años de efervescencia literaria, siguió otros derroteros muy distintos.

Los señores de Hermida y *Un alma de Dios*—; novelistas que ya comenzaban á ejercer sus primeras armas, como Palacio Valdés, futuro creador de *La hermana San Sulpicio* y de *La alegría del capitán Ribot;* filósofos profundos y estudiosos á la manera alemana, como el casi desconocido y muy digo de estima Estanislao Sánchez Calvo; aprendices de literatura muy estimables, más tarde penalistas insignes, como Félix de Aramburu: todos éstos y muchos más de menor cuantía se agruparon bajo la égida protectora del gran Leopoldo Alas, que reunía en su asombrosa personalidad las dotes de todos ellos.

Los álamos esbeltos, los chopos verdinegros, los castaños frondosos del Campo de San Francisco, saben más de literatura y de filosofía y de cosas hondas y altas que muchas bibliotecas. Mientras esto escribo, en la gentil ciudad de Vetusta—porque aquí es tan decisiva y fuerte la influencia de *Clarín,* que Vetusta llamamos á Oviedo todos los que en esta ciudad habitamos—, contemplo con veneración estos árboles insignes. Ellos oyeron hablar al grande hombre de cosas sutiles del espíritu; por estas enarenadas avenidas expandió y derrochó, en charla espiritual y matizada de salidas ingeniosas, á la manera de un filósofo helénico, con amigos inteligentes y comprensivos que le escucharían con respeto; aquí derrochó, digo, aquella gran parte de personalidad que había de reservarse y guardar para sí cuando escribía animados y divertidos *paliques.*

***

«Cuando uno avanza hacia el Norte, decía Stendhal, tiene derecho á una nueva novela como á un nuevo paisaje.» Este es el sentido único que puede darse á la influencia del clima sobre la literatura, tan decantada por algunos críticos demasiado fisiólogos.

La lluvia de Asturias se infiltra en el espíritu de modo

que forma una segunda capa en la que aparecen las estratificaciones del humorismo y de la sentimentalidad. La lluvia, que es aquí lenta, tenaz y cansada, crea una modalidad de espíritu soñoliento y sentimental. El humorismo espiritualista, mezclado con un lirismo elegíaco que pugna por salir á la superficie y se contiene, es la distintiva del pueblo asturiano. Este espíritu asturiano es más ondulante, más complejo, más incoherente, si queréis, que el espíritu de Castilla, todo de una pieza, donde los hombres son graves, sobrios y firmes, y las mujeres, serenas y castas. Hasta en los saludos se nota una marcada diferencia entre la seriedad castellana y el humorismo asturiano. Dijo no sé quién que los asturianos somos «los andaluces del Norte». Si eliminamos la parte de colorismo y de abigarramiento, de policromía chillona, que hay en el alma andaluza, quizá me quede conforme con las restantes cualidades, sobre todo con esa amargura velada de alegría que resplandece por igual en unos y otros.

La escuela asturiana ha dado como fruto una literatura que es la parte de la literatura española más semejante á la literatura inglesa. Tiene de ésta la espiritualidad contenida, el instinto soñador y, al mismo tiempo, las efusiones de humorismo. El humorismo es en esta especie de literatura una fuerza que se desborda por todos los resquicios. Por eso no la aman los cerebros tapiados y obtusos (lo cual quiere decir muchas veces las inteligencias serias, con disposiciones para las ciencias y para las bellas artes, entendidas de una manera doctrinal y preceptista). Estos espíritus confunden el humorismo con la *chocarrería* (que no es sino el humorismo echado á perder, *gâté*), ó bien con la falta de ideas profundas; siendo así que el humorismo es lo más profundo que hay y la *exteriorización* más propia de un espíritu selecto.

Por todo esto barrunto que en Castilla aun no se comprende bien á *Clarín*, el cual poseía ingénitamente todas

las cualidades distintivas del alma asturiana (1). *Clarín* es para espíritus distinguidos; y en Castilla la medianía ilustrada es menos comprensiva que en Asturias.

***

Clarín fué, más que nada, un suscitador de ideas y de imágenes artísticas, fué un *dilettante*, en el sentido amplio que al dilettantismo ha dado Paul Bourget. Su vida fué un mariposeo continuo por todos los campos intelectuales; y si hubiera querido ser un científico completo y formado, lo hubiera sido, aunque también lo fué en un sentido *ultra-científico* y difícil de explicar. No tomó la ciencia *en cuanto prejuicio*, y no se entusiasmó con las conquistas científicas á la manera de ese *pedantesco* inglés Herbert Spencer, el cual tanto execraba Nietzsche. «Una humanidad con tales perspectivas spencerianas como últimas perspectivas, nos parecería digna de desprecio y de destrucción» (2). Así pensaría *Clarín*, como piensan todos los espiritualistas de verdad, aunque sean amantes de la ciencia.

Las mejores páginas de *Clarín* son aquellas en que, en medio de doctrinales y serios estudios, tiene esas fugas hacia lo ideal, esas escapadas de humorismo que son como las ventanas adonde se asomaba su personalidad, incapaz de estar contenida dentro de límites reducidos y marcados. Así, por ejemplo, cuando, hablando de Cánovas, se pone triste, filosóficamente triste, y se acuerda de Scho-

(1) *Clarín* había nacido en Zamora por una equivocación de la Naturaleza; como Gómez Carrillo, parisién neto, en Guatemala, ó Rubén Darío, español genuino, en Nicaragua.

(2) *La Gaya Scienza*, libro V, § 373

penhauer, y piensa si esto acabará como el Rosario de la Aurora; ó cuando, burla burlando, en un *Palique* (superficial á los ojos de los superficiales) dice sobre Renan las cosas más hondas y más justas que se han dicho en España.

El *Clarín* ligero que algunos conocen es el *Clarín* que una vez vituperaba Maeztu, en su empeño juvenil de iconoclasta, ansioso de ascender á la cumbre á costa de derribar en la subida á algún viejo maestro achacoso; el *Clarín* que empezaba un palique con un chiste sobre Polavieja ó cosa tal. El *Clarín* legítimo, el que conocemos sus adoradores, es el que habló de Baudelaire con una comprensión entonces *incomprensible* (entonces... es decir, cuando un espíritu tan fino como el de Valera se reía de *Las flores del mal)*; el *Clarín* que desarrolló la mayor cantidad de energía mental gastada en la España caduca y avejentada de fines del siglo XIX.

***

Armando Palacio Valdés entró en la carrera literaria, escribiendo tres volúmenes de crítica: *Los Novelistas Españoles, Los Oradores del Ateneo* y *Nuevo Viaje al Parnaso*. En todos ellos alterna la crítica alta y seria, sin alardes de magisterio, pero picada de hegelianismo, exhalando cierto tufillo metafísico muy sabroso para algunos paladares, con el humorismo fino, hirviente, que no apunta de frente, con rencor vulgar, sino que traspasa de soslayo, como si desdeñase el molestarse en hacer daño y al mismo tiempo quisiese hacerlo. Hay estudios, como el de Fernández y González, en que el más hipocondríaco se desternilla de risa, pero de risa sorda, sin carcajada estertórea...

Escribió también Palacio Valdés, que, entregado á los

estudios de la jurisprudencia, parecía haberse cansado de ellas y renunciaba á seguir carrera—pues le bastaba el peculio familiar para vivir (1)—; escribió, digo, un libro en colaboración con *Clarín;* libro coleccionado con fragmentos de artículos críticos. En esta obra, escrita en su primera mitad por Palacio Valdés y la segunda mitad por Leopoldo Alas, se advierten bien las diferencias entre el humorismo de los dos amigos. El humorismo de Palacio Valdés es más trascendental, más grave, más imponente; el de Alas más risueño, más jovial, más franco, más arlequinesco... Este parece un humorismo en carnaval; aquél en miércoles de ceniza. Palacio Valdés dice sus burlerías con tan refinado tono de encopetada seriedad dogmática, que á veces llega á parecer que habla en serio... En cambio á Clarín, hasta cuando su humor se pone más fúnebre, siempre se le escapa la risa retozona. Por la ley del contraste, á fuerza de seriedad humorística, llega á perturbarnos más Palacio Valdés y nos deja más honda huella. La sátira de *Clarín* en ocasiones sólo roza el espíritu. Aquél es más sajón y éste más latino...

---

(1) Parece casi una observación autobiográfica aquella página de una novela suya: «¡Locura sublime! Locura de un mercachifle que acaso no realizara un poeta... Si tú lo eres, Tristán, si tú puedes tranquilamente entregarte á la contemplación de la belleza y verter en las cuartillas tus ideas y tus sueños, lo que debes á que tu padre hizo el sacrificio de sus ideas y de sus sueños para labrarte un capital... El también era un poeta, él también tenía talento... Pero naciste tú, y comprendiendo que su lira no podía darte de comer, la arrojó lejos de sí y se puso á trabajar... Agradece al *diario*, al *mayor*, al *copiador*, á esos prosaicos libros en blanco que tú desprecias, el que puedas recrearte ahora con otros más amenos. ¡Feliz el que en su juventud no necesita luchar por la existencia y puede gozar libremente de su propio corazón y de los tesoros de poesía que la Providencia ha depositado en él!» (*Tristán ó el pesimismo*, III, páginas 33 y 34.)

Véase una muestra del humorismo de Palacio Valdés: «Yo no me tengo por hombre escéptico ni por propagandista de ideas disolventes; yo creo en Pina (padre), creo en Pina (hijo), creo en Pina (Espíritu Santo); mas á pesar de estos actos de fe á que con frecuencia me entrego, no puedo impedir que la duda amarga penetre en mi espíritu llenándolo de angustias y recelos. Y en lo que principalmente se fija la duda, y con lo que batalla mi alma, es en la procedencia y nacionalidad de las obras del Sr. Pina (padre) lo mismo que las del Sr. Pina (hijo). A veces se me ocurre que el espíritu del Sr. Pina (padre) no ha flotado *in principio* sobre las aguas, y que las obras que presenta en el teatro de la Comedia no las ha sacado de la nada, sino de algún *vaudeville*. También me acomete la idea de que el Sr. Pina (hijo) no es el Verbo que habitó entre nosotros para redimirnos, sino que se ha hecho carne con el exclusivo objeto de recoger los *vaudevilles* que su padre había dejado sin arreglar. Pero de todas estas dudas procuro apartarme cuando salgo del teatro, levantando mi pensamiento á las regiones puras y etéreas de lo ideal y yendo á tomar una horchata de almendras al café de Fornos» (1).

Otra muestra aún más gallarda, si cabe: «No tardé en percibir que el clasicismo va penetrando á ojos vistas hasta en los últimos escenarios de la corte. Y para introducirse y ser bien recibido, en la imposibilidad de presentar por ahora obras del arte griego, principia por retroceder nada más que un siglo y trasportarnos á los felices tiempos de Pepe-Hillo. Sin embargo, no es completamente exacto lo que acabo de decir, porque una obra que á la fecha se está poniendo en casi todos los teatros menudos y que lleva por título *La canción de la Lola*, está ya per-

---

(1) *La literatura en 1881*, pág. 23.

fecta encajada dentro del arte helénico, lo mismo por el relieve práctico de sus figuras, que por la dignidad de que están revestidas. Su autor, D. Ricardo de la Vega, ha vivido tanto como la fantasía en el Agora y en los pórticos del Partenón como en las tabernas de la calle de Segovia, lo cual no tiene nada de extraño sabiendo la perfección con que conoce la lengua de Eurípides y la de la puerta de Toledo. Hay pasajes en su obra que recuerdan los contornos elegantes de la Venus de Milo. Aquellos hermosos versos que ya han conseguido la celebridad:

La camisa de la Lola
un chulo se la llevó.
La camisa ha parecido,
pero la Lolita no,

tienen tanto color, tanta pureza y armonía, que sólo remontándose á la antigüedad clásica se puede hallar algo semejante. No se puede expresar con más sobriedad una idea más poética.»

Otro ejemplo de humorismo trascendental aún más penetrante, porque se refiere á algo particular: «De la comedia *Solitos*, estrenada en la misma noche, no diré otro tanto, aunque bien pudiera decirlo. Es una obra escrita con el fin trascendental de poner en claro que el marido y la mujer no deben estar juntos siempre, sino que deben procurar distraerse leyendo las *Aventuras de Bertoldo* ó cualquier otro libro de amena literatura, para librarse del hastío. Me parece muy oportuno el expediente que el autor encuentra para resolver el problema: la lectura continuada y metódica de las *Aventuras de Bertoldo* no puede menos de ser un poderoso remedio para el cansancio moral que enerva á los hombres del siglo XIX. Sin embargo, yo creo que en este punto las comedias del Sr. Estremera pueden competir dignamente con las *Aventuras de Bertoldo*, por lo cual recomiendo muy eficazmente á to-

das las personas, sin distinción de sexo, que alternen una lectura con otra. En el desenvolvimiento de la acción sigue el Sr. Estremera las huellas gloriosas del Sr. Blasco; hay en el enredo la misma verosimilitud y en los caracteres la misma dignidad que en los de su maestro. No obstante, yo me atreveré á apuntar, con el debido respeto, que, en mi concepto, haría mejor el Sr. Estremera en imitar á Tirso ó á Calderón que al Sr. Blasco; sin que esto, por supuesto, sea quitar á unos para poner á otros, porque yo respeto por igual á todos los grandes ingenios del arte dramático. Ultimamente, la obra está salpicada casi toda ella de chistes deliciosos, no creyendo faltar á la verdad al decir que son dignos de figurar en el mejor café de la capital» (1).

Ahora considerad las características del humorismo de *Clarín*, más alado y á la vez más agresivo que el de Palacio Valdés. Ved un ejemplo: «¿Cree el Sr. Marín que aunque considere yo sus versos dignos del fuego eterno, le estimo á él en menos de lo que positivamente vale como caballero, como ciudadano, como español, como liberal, etc., etc.? De ninguna manera. ¿Que no sabe hacer versos buenos? ¿Y qué? En cambio sabe hacerlos malos. Además, tampoco hicieron versos una porción de hombres célebres: Arquímedes, Goliat, Sansón, Carlos Martel, San Simón Estilita, San Pedro y San Pablo, San Miguel Arcangel, San Juan Bautista, etc., etc. Después de todo, eso de hacer versos buenos es de muy pocos. De otro modo: que el Sr. Marín puede ser un grande hombre en cualquier otro ramo del saber humano. Ahí está D. Víctor Balaguer, tío del Sr. Marín, que es también una excelente persona, pese al Sr. Camacho, que es otra persona excelente y aun excelentísima; pues bien, el Sr. Balaguer, hombre respe-

---

(1) *La literatura en 1881*, pág. 46.

table, de noble entereza, liberal, orador de parada y fonda, amante de su país, hombre, en fin, como el invierno con sus nieves cano; digo que D. Víctor Balaguer es un poeta muy mediano, y sin embargo, si á estas horas no es ministro, es porque no quiere Sagasta; pero no por culpa de los versos. ¡Ah, Sr. Marín! Poetas líricos, lo que se llama poeta, tendremos en España á la hora presente dos ó tres á lo sumo. Ya ve usted qué pocos. Quedan cerca de diez y siete millones de españoles que no son poetas líricos. Pues bien; usted no hace más que votar con la mayoría. Usted es uno de esos diez y siete millones de españoles, que, sin ser poetas, son heroicos descendientes de los vencedores de las Navas, de San Quintín y otros y otros campos de Agramante. Después de todo, vale mucho más ser español que poeta lírico. Aquí me tiene usted á mí, que tampoco soy poeta lírico. ¿Cree usted que por eso me apuro? Ni pensarlo. Como, bebo, pago la contribución, y todo en prosa pura. La vida es prosa, Sr. Marín: usted ha creído que la vida era una serie de sonetos: No hay tal cosa» (1). ¿Habéis podido apreciar bien las diferencias de uno y otro humorismo? ¿Habéis percibido la grandeza de uno y otro?



Este humorismo que ya tan prestigiosamente había hecho resaltar Palacio Valdés en sus trabajos de crítica, fué la cualidad maestra, la condición primordial que le acompañó á la novela. Y escribió, como primer ensayo novelesco, *El señorito Octavio*, que llevaba ya el subtítulo alarmante por lo humorístico de *novela sin pensamiento trascendental*. La tal novela era endeble y hasta

(1) *La literatura en 1881*, págs. 120 y 121.

fastidiosa á ratos, como no puede menos de serlo una obra primeriza, de un autor que no está avezado al género. Así y todo, despuntaron ya en el autor facultades de observación poco comunes, aunque la predominante nota humorística absorbía en demasía todo otro interés de acción ó de personajes...

La novela que le siguió, *Marta y María*, era un avance muy glorioso, dado en el sentido de la novela. Ya aquí se ve al autor en posesión de su propio estilo, dominando la técnica novelesca, creando personajes vivientes, desarrollando su fábula con maestría... La deliciosa figura de Marta—¡Dios nos dé una Marta á mí y á todos los que amo!—bastaría para acreditar una personalidad de novelista. Las escenas de la jira campestre á Nieva instilan en el alma el poder de sueño natural en toda buena novela realista. Es una novela muy bella, muy encantadora, donde Palacio Valdés descubre un registro nuevo de su órgano espiritual: el sentimentalísmo moderado, el amor á los humildes, la ternura por los conflictos interiores...

En el extranjero se apreció la valía del novelista que venía á dar gloria á la literatura española, y su obra fué traducida por el inglés Mr. Haskell Dole; al ruso por Mr. Pawloski (publicándose en *El Diario de San Petersburgo*); al bohemio por O. S. Vetri, y al sueco por A. Hillman. El novelista, aún bisoño, entraba con buen pie, no sólo en la literatura patria, sino en la literatura mundial. La posteridad presente, que son los extranjeros, según la frase francesa, la acogió con afecto...

El idilio de un enfermo fué el tercer ensayo de Palacio Valdés, algo más desgraciado que el primero. Había en la novela mucho fragante olor á pinos y madreselva, mucho rumor de regatos campesinos, mucho sabor de negras moras en bardales de callejas encharcadas, mucho aroma de tierra natal, en fin. Pero faltaba algo: faltaba fijeza en los personajes, mayor desarrollo en la fábula.

Clarín, que siempre trató á Palacio Valdés con gran cariño, á pesar de lo que algunos maliciosos dijeron en contrario, creyendo ver reticencias donde sólo había elogios incondicionales ó censuras francas, puso grandes reparos á esta obra, sobre todo en lo concerniente á su factura. «Palacio comenzó á ser novelista—decía—después de haber analizado muchas novelas ajenas con profundidad y seguro criterio. De aquí han nacido ventajas y desventajas. En él no hay ni uno solo de esos disparates que fácilmente se encuentran en las primeras obras de autores que después han sido eminentes. No se puede decir nunca al leer *El señorito Octavio*, *Marta y María* ó *El Idilio*: «¡Qué inocente!» ni «Aquí se le va la burra» (frase humilde que se emplea en los soliloquios críticos). Palacio es prudente, peca de prudente. La gran preocupación de nuestro joven autor es el miedo á lo excesivo, así en la composición, como en la descripción, como en la narración; únicamente en el diálogo se le va la mano á veces y deja á los personajes decir trivialidades de pensamiento y de estilo, que podían excusarse. Por temor á lo ridículo, á lo amanerado, á lo vulgar, á lo melodramático, contiene demasiado los ímpetus de espontánea inspiración, y sus últimas obras han perdido en este concepto con relación á la primera, aunque hayan ganado en habilidad y proporciones. *El idilio de un enfermo* sabe á poco, dicen muchos lectores; y es verdad. ¿Es que no hay asunto suficiente para una novela? No es eso; bastaba con los amores del enfermo y Rosa para una acción muy interesante, sin que dejara de ser allí lo secundario, como lo son ahora también. Pero el autor, creyendo acaso que la materia no merecía muchas páginas, precipita acción, interés, caracteres, y no nos da tiempo para conocer y amar á sus personajes. Es el *Idilio* una novela interesante, pero en cifra; los personajes vienen á ser iniciales, y su historia nos atrae menos por esto. Rosa pudo haber sido poética figura to-

mada del natural con vigoroso y fresco pincel; pero cuando el lector empieza á estimarla, á seguir con cariño sus aventuras, acaba todo aquello. No pecan los personajes del *Idilio* porque sean vulgares; el hombre vulgar tiene también su historia; pecan porque apenas los conocemos; se comprende en seguida que para el autor tienen mucho más interés los árboles seculares de aquellos bosques, las crestas de aquellas montañas, las yerbas de aquellos prados, las aguas de aquel río, que el anémico seductor y los aldeanos que le rodean. No quiere Palacio penetrar en sus personajes, hacérnoslos ver por dentro, como si temiera que fuesen de madera, y por esto *sabe á poco* la novela. La seducción de una aldeana basta para interesar al lector, ¡ya lo creo!; pero es necesario que primero le interese al novelista; aquí viene bien lo de *si vis me fllere*» (1).

El idilio de un enfermo fué, á pesar de estos defectos, procedentes más bien de la inexperiencia que de la desmaña, traducido al francés por M. Albert Savine, y publicado en *Les heures du salon et de l'atelier,* al bohemio por A. Pikhart, y al inglés por W. T. Faulknar.

Aguas fuertes es una colección de cuentos y novelitas cortas en que el autor demuestra que tiende más bien á ser un Dickens que un Maupassant. Hay algunas tan conmovedoras como *El hombre de los patíbulos*, en el género terrorífico-humorístico; *Seducción,* en el género frívolo y encantador, y *Los Puritanos*, en el género sentimental... Aunque el autor no haga los cuentos bien, en el sentido técnico de la palabra cuento (la *nouvelle* francesa), condensando una emoción en pocos renglones, y repartiendo las descargas emotivas en cantidades dosimétricas de pocos instantes; con todo, nos encanta por la delicadeza en los

---

(1) *Sermón perdido*, págs. 240 y 241.

estudios de personajes modestos, por la acuidad de observación en los detalles más nimios de la vida y por la penetración en las almas obscuras, así como por el continuo derroche de humorismo.

José es una intensa novela, ya no tan impregnada de humorismo como las anteriores; pero, en cambio, más rica de emoción humana, más interesante, movida y suelta, como si el autor ya no temiese tanto el reproche de inverosimilitud y de residuos de romance caballeresco. Ya mueve más su fábula; ya se preocupa más de la composición y hasta de las estratagemas candorosas ó refinadas. Como novela de costumbres marineras, no tiene en España otro rival que *Sotileza*. *Sotileza* tiene un espacio más grande, un horizonte más despejado; los personajes, por lo mismo, proyectan una figura más colosal, recortan su silueta en el espacio con más agrandadas proporciones. *Sotileza* es un tapiz suntuoso; *José* es un bordado primorosísimo...

Riverita es, con *Marta y María* y con *Maximina*, una de las novelas de Palacio Valdés que han creado cierto sentimentalismo, enojoso para los unos y agradable para los otros, al cual muchos no quieren sentirle el huelgo porque no les enfade el tufillo... Yo creo que este sentimentalismo es legítimo y sano, aunque no sea más que por aquella sutil razón de que

> *chaque homme dans son cœur crée sa fantaisie,*
> *tout un monde enchanté d'art et de poésie...*

El interior de cada hombre es sagrado; y por lo mismo, na hay falsedad ni sensiblería en interpretar su espíritu al modo que el autor juzgue más poético... Y como viniere bien á la fábula, el estudio de alma de un modesto empleado es tan meritorio como el de un Aquiles ó un Hamlet. «Grandes secretos son, señor, los que vos hacéis y las gentes ignoran», es ocasión de decir aquí, como

Hurtado de Mendoza en su *Lazarillo de Tormes.* Los necios nenes ojivales que se dedican á investigar los hondos problemas de la desgravación de los vinos y otros no menos amenos y deleitosos, y que van para directores generales, censuran este modo de novelar. Déjense éstos de meterse á críticos con capucha, y vayan á papar aire por esas calles de Dios, que les saldrá más en cuenta; y así me vengan los buenos años como ellos son desdíchados.

Maximina es la historia de una niña que los lectores delicados jamás olvidarán, por su vida triste, de flor pronto mustia, que impresiona á toda alma que no sea de peña ó de bronce. Esta novela de Palacio es quizás la más femenina, la más hecha para doncellas núbiles. Siempre fué Palacio idólatra de la mujer, y como diría D. Juan Valera, tan *ginaecepaenos* como el que más; y sin duda creyó siempre que «para ser buen novelista, así como para ser poeta y caballero andante, es indispensable condición la de enamorado, ya de actualidad, ya de recuerdo, ya platónico y continente, ya de otra clase. Ello es que el amor, ó dígase la unión afectuosa de la mujer y del hombre, es el principal y perpetuo asunto de toda narración deleitable; es fuente que jamás se agota y de donde cada cual saca algo diverso en sabor, colorido y perfume, según la amplitud y forma del vaso en que recoge la bebida inspiradora» (1).

El Cuarto Poder parece renovar la inspiración humorística de Palacio Valdés; y así como en *Riverita* y *Maximina* había cultivado el sentimentalismo y se había aproximado á Daudet, aquí retorna á la inspiración irónica,

---

(1) *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Jacinto Octavio Picón, el día 24 de Junio de 1900*, **páginas 62 y 63.**

mezcla del humour inglés y de la socarronería castiza. Esta obra, con *El Origen del Pensamiento*, representa un derroche de fuerzas humorísticas no representado en España. Son la más alta expresión de un acorde nuevo que resuena en nuestra sinfonía literaria, para vivir desde entonces vida perenne. A veces, este humorismo se hace trascendental y se exalta hasta tocar en las cimas de la extravagancia, rayana con el absurdo. Cuando llega á chocarnos demasiado una contorsión de payaso, recordamos inmediatamente, para desvanecer la mala impresión pasajera, aquella frase de Emerson: «Así como el reflejo en espejos cóncavos, si son grandes, aunque tengan algún agujero ó mancha, es más fácil de ver que en las pequeñas gotas de agua, así los grandes hombres, aunque tengan alguna excentricidad ó locura, como Pascal ó Newton, valen mucho más que las inteligencias equilibradas, pero mediocres.»

Mas, á pesar de la firmeza con que el autor persigue la nota humorística, ni en una ni en otra novela falta el penetrante y dulce *odor di femina* que exhalan todas las novelas de Palacio Valdés. Tanto en *El Origen del Pensamiento* como en *El Cuarto Poder*, son dos hermanas, rivales á su modo; y sobre todo, las dos de *El Cuarto Poder* son representativas, cada cual por su estilo: Ventura, de la mujer sensual y frívola, apasionada de momento, con propensión á traicionera; y Cecilia, de la mujer abnegada y humilde, que ahoga su amor en silencio, que se enamora callando y cuyo amor sobrevive á todas las pruebas; en fin, el tipo de la dulce esposa y de la buena madre de familia... Por eso las dos figuras fraternas son inmortales; y cuando el mundo se desplome en el vacío, aun se oirá el callado susurro de la pasión de Cecilia...

Siempre tuvo Palacio Valdés singular afición á dibujar figuras femeninas de gran relieve; pero nunca logró su anhelo tan cumplidamente como en su bella novela *La*

Hermana San Sulpicio, que va precedida de un prólogo donde el autor explica por largo sus intenciones y propósitos y cómo sólo es naturalista en cierto sentido y hasta cierto punto. *La Hermana San Sulpicio* es su creación femenina más grandiosa. Pocos novelistas españoles han conseguido dejar una figura novelesca tan imperecedera. ¿Quién no conoce á la hermana San Sulpicio? Todos hemos intimado con ella, si no en el libro del maestro admirable, en la realidad vera y pura, donde alguna vez hemos tropezado con esa morenilla vivaracha y graciosa, más salada que correcta y menos hermosa que bonita. El autor de *Maximina* nos dice que «era una joven de diez y ocho á veinte años, de regular estatura, rostro ovalado, de un moreno pálido, nariz levemente hundida, pero delicada, dientes blancos y apretados, y ojos, como ya he dicho, negros, de un negro intenso, aterciopelado, bordados de largas pestañas y un leve círculo azulado». Estamos en Marmolejo, en un simpático é insignificante balneario. ¿No os han encantado siempre estos amores de balneario, que tienen la bella melancolía de lo pasajero? Cuando en el invierno, entre la bruma y la llovizna los recordéis, será en vuestra alma como un sol de Julio sobre las nieblas de Diciembre... Hay en ellos el presentimiento de que son fugitivos y accidentales; esto los hace más grato á vuestros ojos. Procurad siempre, en cuanto á vuestros recursos alcance, bien á la manera dominadora de Don Juan, ya en el modo humilde de otros insignificantes seres, enamorar niñas bonitas en los balnearios y en las playas, donde vayáis por cuidar de vuestra salud, ó por subvenir á vuestra diversión... Vosotros, pasado Septiembre, os marcharéis, quizá, á la enorme capital del reino, donde habéis afincado; estas niñas se irán también á sus respectivas provincias—á Burgos, á Valladolid, á Valencia, á Zamora, á Segovia—, y vosotros tendréis la complacencia de pensar que tal vez en los fastidiosos domingos de invier-

no—acaso en los días de pontifical, cuando vayan á misa mayor de la basílica—, una adolescente rubia ó morena (como vosotros más las améis) á quien conocisteis en una playa del litoral del Norte ó en un establecimiento termal hundido entre montañas, se acuerda con agrado de vosotros, los terribles y fantásticos chicos que estáis estudiando en Madrid...

Las primeras palabras que oímos á la hermana San Sulpicio son unas pabras vulgares y corrientes. Está tomando agua con sus compañeras, y preguntando el patrón de la fonda si ha bebido ya, ella contesta:

—Lo de siempre, dos deditos...

Y no obstante su insignificancia, ya vemos aquí la gracia de la mujer española, y en particular de la mujer andaluza, como más meridional; un poquito de esta «sal y pimienta», con que Gabriel D'Annunzio resumía el encanto de nuestras compatriotas en una de sus más célebres novelas.—Lo de siempre, dos deditos...—¿Qué os sugiere esta breve frase, si sois soñadores? ¿La simple emisión de voz, al pronunciar, arrastrada y ceceante, esta frase y otras tales, repetidas á todas horas y todos los días en muchos pueblos españoles, no ha sido y será siempre el germen de un profundo amor? ¿No ha bastado muchas veces este acento silabeado, mimoso, á la vez picante y azucarado, como el alma de nuestras amadas muchachas españolas, para despertar una entusiasta pasión en todo pecho bien nacido? ¿No os sentisteis emocionados muchas veces al oir estas frases triviales, que producen un efecto sedante y bueno en vuestra alma agitada, al salir de boca de Lola, de Carmen ó de Rosario?... ¿Las oísteis acaso en una excursión campestre, ó en una noche de iluminación, ó en una solemnidad popular, sin que vuestra alma quedase turbada?... El buen maestro del humorismo y del sentimiento nos hace ver después cómo se acercó cortésmente á besar el crucifijo de la monja que ejercía oficios de

superiora. «Si ese libro ha de ser un relato ingenuo ó confesión de mi vida—nos dice, con su encantadora ironía, que más bien parece una terneza que una sátira, y un halago que un pinchazo—, debo declarar que al inclinarme para besar un crucifijo de metal, no creo haber obrado solamente por un impulso místico; antes bien, sospecho que los ojos negros de la hermana joven, atentamente posados sobre mí, tuvieron parte activa en ello.» Más tarde, cuando ya la pasión de la hermana San Sulpicio va cristalizando en el pecho de Ceferino Sanjurjo, viene la descripción—hasta donde cabe en cosas tan indescriptibles como éstas—de su gracia armónica y total, de esa inefable cosa que se llama la gracia, que chispea en los ojos y llamea en las bocas, y da coloración á los semblantes y hasta una esbeltez, y como una lánguida quebradura al contorno de los cuerpos. ¡Esta gracia, que es algo espiritual y ultrasensible, y destella, sin embargo, en lo corporal y en lo físico! ¡Esta gracia que, siendo algo interior, se transmite como una irradiación al exterior, según ha comprendido el maestro, que lo expresa con singular delectación en este bello párrafo que va á seguir!... «Era una gracia provocativa y seductora que no residía precisamente en sus ojos vivos y brillantes, ni en su boca, un poco grande, fresca, de labios rojos, que á cada momento humedecía; ni en sus mejillas tostadas, ni en su nariz levemente remangada; estaba en todo ello, en el conjunto armónico, imposible de definir y analizar, pero que el alma ve y siente admirablemente. Esta armonía, *que acaso sea resultado del esfuerzo constante del espíritu sobre el cuerpo para modelarlo á su imagen*, observábase igualmente en todos sus movimientos, en el modo de andar, de emitir la voz, de accionar; pero su última y suprema expresión estaba indudablemente en la sonrisa. ¡Qué sonrisa! Un rayo esplendente de sol que iluminaba y transfiguraba su rostro como una apoteosis.»

¿No os tienta la novela con su encantador argumento? ¿No corre ya desatada vuestra imaginación al saber que se trata de una monja? ¿No os ha pasado nunca enamoraros de una monja, y más de estas seductoras monjas españolas, cuya vocación reside muchas veces en un desengaño de amor, ó que guardan como un secreto los móviles de su profesión; un secreto que se transparenta á veces en una trémula mirada de sus ojos?... No es posible que alguien, con imaginación de poeta y fantasía de meridional, no haya estado alguna vez con la mente asediada por las blancas tocas, bajo las cuales se encuadra el gracioso rostro moreno mate... El maestro nos lo dice con sus palabras mansamente irónicas: «Yo tengo un temperamento esencialmente lírico, como he tenido el honor de manifestar, y todos adivinamos fácilmente los estragos que una idea semejante puede hacer en tales temperamentos. No hay joven poeta que no haya soñado alguna vez con enamorar á una monja y escalar las tapias de su convento en una noche de luna, tenerla entre sus brazos desmayada, bajarla por una escala de seda, montar con ella en brioso corcel y partir raudos como un relámpago, á través de los campos, á gozar de su amor en lugar seguro. No sé si este sueño poético está inspirado por el espectáculo del *Don Juan Tenorio*, ó si nace espontáneamente en los corazones líricos; pero ninguno de ellos me negará que lo ha tenido, y yo el primero.» Y si todo el que tenga la fantasía un poco calenturienta ha soñado alguna vez con el galanteo de una monja, como aquel que le tocó iniciar á Ceferino Sanjurjo, ¿no se acrecerá este entusiasmo cuando se trata de una *monja barbiana*? ¡Una monja barbiana! ¿Comprendéis lo bello de este adjetivo, genuinamente andaluz? ¿Qué querrá decir una monja barbiana, sino una monja seductora, salada, graciosa, que está á partir un piñón con sus votos y con su regla monacal? Pues sabedlo, para que se centuplique vuestro éxtasis: la hermana San

Sulpicio era lo que llamaremos una monja barbiana. Bien nos lo hace ver el maestro, cuando nos enseña que en cierta ocasión bailó unas seguidillàs y cantó unas peteneras ante su adorador Sanjurjo y su pretendiente por la espalda, el malagueño Daniel Sánchez, junto con el patrón, la madre y la otra hermana. Oid esta copla de intención picaresca:

> A mi suegra, de coraje,
> le he echao una maldición:
> que se le pierda su hijo
> y que me lo encuentre yo.

¿No veis aquí á la mujer andaluza, mejor diríamos á la mujer española, llena de apasionado sentimiento y contenida, sin embargo, en sus expansiones por atavismos de educación semi-arábiga?... De donde dimana su duplicado encanto; la esquivez exterior, asistida por la ardencia interior, hacen bien resaltar su contraste. Esta copla, desgastada y popular, la hermana San Sulpicio la ha cantado. Convendréis en que estamos ante una monja barbiana. Su prima, Sor María de la Cruz, protesta al fin: sólo permanece serena, y á la vez provocativa, esta inquietante criatura que en el siglo se llamó Gloria Bermúdez. Esta otra copla, más sentida, la cantó ella también:

> La Virgen de la Esperanza,
> la que se adora en San Gil,
> *¡Cristo de la Expiración!*
> aquella señora sabe
> lo que he llorado por ti...

Este desgarrado lamento de petenera, esa canción que sale de las bocas á fragmentos cortada, abrupta, interlocua, como si la garganta estuviese trémula al igual del espíritu, ¿no os da idea de una gran alma, del alma que anima á la mujer española?... ¡Cuántos bajos fondos de ternura y de apasionamientos, ocultos á nuestra mirada,

velados por la aparente hostilidad en que nuestra educación coloca á los dos sexos, frente á frente! Pero los dramaturgos de *último grito* tienen *bello hacer*, como diría un castizo escritor francés, comedias en que se coloque á un componente del matrimonio como *adversario* del otro, dadas nuestra actual educación y nuestras instituciones; lo cierto es que los feministas á ultranza se verían en un apuro difícil para arreglar la sociedad de una manera que lograse diferenciar más poéticamente que ahora lo están las relaciones entre los dos sexos.

Volvemos á encontrarnos con la hermana San Sulpicio en Sevilla. Ya aquí vemos á Ceferino Sanjurjo *preparando el bloqueo*. Por fin, un día manda una carta por esa cigarrera Paca, que es otro genuino tipo de mujer andaluza. Al poco tiempo recibe una esquela. *No contenía más que dos renglones*, dice con cierta melancolía el maestro. Pero estos dos renglones constituyen una de las más bellas muestras de cariño que puede dar una linda mujer. Son concisos y trémulos, lacónicos y vibrantes, como todo lo grande. «Sigue usted tan gitanillo como antes. Después que salga del convento hablaremos.» ¿Habéis visto un billete amoroso más ideal y conmovedor? Esta simple frase: «Sigue usted tan gitanillo como antes...», ¿no os sugiere la idea de vivir esa vida para gustar en un momento de ese deleite? Este es el distintivo de toda bella novela realista: cuando se sublima, sus episodios nos inspiran deseos de vivir otras vidas que no son las nuestras. «Sigue usted tan gitanillo como antes»; ¿no veis aquí, en esta zalamera frase, todo el cariño y el apasionamiento de esta mujer española? Con razón decía un viajero observador, que para novia sólo buscaría una mujer en España ó Italia; para amante, una francesa, y para esposa, una inglesa ó alemana.

El más bello episodio de la novela es, quizás, el que describe la excursión marítimo-campestre, después de la cual

Gloria y Sanjurjo se reconcilian de las rencillas surgidas entre ellos por celos que la ex monjita quiso dar á su adorado con el malagueño Daniel Suárez, en vista de que aquél (creía ella) frecuentaba asiduamente y hasta hacía la corte á una muchacha de las de Anguita. Hay en este capítulo un sinnúmero de bellezas inefables. Tres ó cuatro frases resaltan luminosas. Cuando Isabel inicia la reconciliación, les dice:—Sanjurjo, mi opinión es que debe concluir eso que hay entre Gloria y usted. Ustedes se quieren: ¿por qué han de pasar el tiempo en monerías?

«¡Pasar el tiempo en monerías!, comenta con júbilo el maestro. Declaro que nada me ha parecido, ni antes ni después, tan convincente como esta sencilla proposición.». Nada añadiremos nosotros: ni la teoría de la gravitación, ni el axioma de que el orden de factores no altera el producto, ni la hipótesis de que el aire está compuesto de oxígeno y ácido carbónico, tiene tan perfecta é íntegra veracidad y á nada debe prestarse tan rendido asentimiento como á esta sencilla afirmación: que no se debe andar en monerías con una novia á quien se quiere y nos quiere... Otra delicada frase es la de Gloria, cuando Sanjurjo, viendo que se asusta y echa á correr ante el aluvión de frases «incoherentes, apasionadas, estúpidas», le pregunta:—Gloria, ¿sigues enfadada conmigo? «Por toda contestación—nos ha declarado el admirado Palacio Valdés—se llevó el dedo á los labios y exclamó con fingido enojo:—Cargante; ¿no tenías tiempo á decirme esas guasitas cuando estuviéramos solos?...» Con un rasgo el maestro nos da hecha la fisonomía moral de la mujer española, que, apasionada por temperamento y cohibida por la educación y por las buenas formas, que le ordenan mucho comedimiento en sus palabras y actos, se ve obligada á manifestar su amor hasta con insultos... Y ved después también un atisbo del hondo espíritu de la mujer meridional, que se resiste á mostrar el interior de su alma, no por temor al ridículo,

como ocurre en el Norte, sino por temor á la afrenta de una sociedad que exige á la núbil el mayor recato en la expresión de sus emociones. Cuando, viéndola llorar, Sanjurjo le pregunta el motivo, Gloria, «levantando la frente con los ojos nublados de lágrimas y sonrientes á la vez», le contesta:—¡Vete, payaso, vete! No quiero que me veas llorar...—Aquí tenéis á la mujer española, separada en sus afectos, como en su método de vida, del sexo viril, anhelando quizás más por eso su comunicación; aquí la tenéis en esa mujer apasionada, «sonriendo entre lágrimas», como la Andrómaca de Homero. Por este fatalismo de nuestra educación femenina, que veda la manifestación violenta de las más hondas emociones anímicas, es por lo que nos produce un efecto casi mágico el episodio del último capítulo, cuando Sanjurjo y Gloria, ya casados, van á visitar las madres del colegio donde ésta llevó los hábitos. Las buenas monjitas vacilan primero en reconocer á Gloria, y después que acaban por recordar de ella, la miran con el recelo y la desconfianza naturales en quien ve apartarse á otro del camino que él sigue y que juzga recto. Gloria les dice: «—¿No saben vuestras caridades que me he casado?—Las hermanas soltaron la carcajada. —¡Ay qué hermana! ¡Siempre de tan buen humor!—exclamó la superiora. —Sí, madre, me he casado hace un mes y tres días con este buen mozo que ustedes ven delante... No tiene más que un defecto—añadió poniéndose triste—, y es que es gallego... Pero no lo parece, ¿verdad? -¡Qué hermana!—volvieron á exclamar algunas monjitas—.¡Qué gracia tiene! ¡Pues no dice que se ha casado!... ¡Lo que no se le ocurre á ella...! —¡Qué! ¿No quieren vuestras caridades creerlo?—Las caridades siguieron riendo, arrojándome miradas penetrantes y maliciosas. —¡Pues ahora mismito se van ustedes á convencer!—exclamó mi esposa con arranque, y echándome al mismo tiempo los brazos al cuello, comenzó á darme sonoros besos en la mejilla, di-

ciendo: —Rico mío, ¿no es verdad que eres mi mariíto? ¿No es verdad que soy tu mujercita? ¿No es verdad que estamos casados? ¡Dí, corazón! ¡Dí, vidita!...» ¿No veis en estos arranques tan andaluces á la misma chiquilla alocada, traviesa y barbiana que en el colegio inventaba burlas originales para las beatíficas hermanas? Esta travesura, este desparpajo, ¿no son un encanto indiscutible de la mujer española?...

Pero es quizás lo más encantador y arrullante de la novela lo que en el capítulo antes nombrado le dice Gloria á su novio:

—¿Por qué me has hecho sufrir tanto?—le pregunta éste.

Y contesta ella sin falsos alardes, modestamente, con emoción contenida:

—También yo he sufrido, calla...

En verdad os digo que este es uno de los más munificos regalos que la avara vida puede hacernos y una de las más insensadoras y confortantes palabras que nos puede prodigar una boca querida. Vosotros sois ahora, ¡oh amables compañeros de tristezas y de conflictos!, unos simplicísimos estudiantes de Leyes, ó de Medicina, ó de Farmacia, que jugasteis de billar, y de ir á los toros, y de tener una novia modista. Los hombres graves, sensatos, circunspectos y maduros aparentan desdeñaros, porque no tenéis representación y por vuestra informalidad; y cuando os ven pasar por las calles, riendo fuertemente, hablando á gritos, acosando á muchachas de vuestra edad, estos hombres terribles, que son ministros, que son diputados, que son autoridades, os miran despectivamente ó no os prestan atención, reclinados en sus landós; sin embargo, una duda interior debe roerles: un recelo diminuto y escociente como un gusanillo, de que vosotros los arrojaréis de esos coches, precipitándolos en el hueco de una fosa helada. Y en efecto, vosotros seréis quienes habréis

de sustituir á estos terribles hombres barbados; un día llegará en que seréis como ellos: tendréis coches, gastaréis gabanes de pieles, os habréis creado una familia, hablaréis con ronca voz, y yo os aseguro que para entonces vuestro mayor goce no será el día en que aprueben un proyecto de ley que presentáis en el Congreso, ni cuando os nombren diputados provinciales, ni cuando os aplaudan un drama, ni cuando os elogien una novela ó un folleto sobre la legislación de alcoholes; sino cuando recordando un día de excursión campestre, un día de juventud y de sol, os vengan á la memoria las palabras memorables que en aquella ocasión pronunció junto á vosotros una muchachita morena:—Sigue usted tan gitanillo como antes...

La Espuma y *La Fe* son las novelas más naturalistas, no sólo en el sentido de más prolijas en las descripciones, más osadas en los procedimientos, sino especialmente por su concepto de más afrancesadas, como que pudiera firmarlas sin empacho un escritor francés cualquiera, según advirtió no sé quién. En estas novelas es donde más se ve también el esfuerzo tenaz que distingue al naturalista. Por ellas pudo decir Leopoldo Alas: «Desde que con gran elegancia y exactitud ha comparado una ilustre escritora á Zola con el buey, y para alabarle, por cierto, ya no se puede nadie ofender si se le hace objeto de este símil bucólico; pues bien, Armando Palacio es un escritor que también

con paso tardo va trazando un surco;

es uno de esos constantes y fuertes trabajadores del arte, que ahora cultivan la novela con no menos seriedad que pudieran emplear en graves negocios del Estado. Es de los que toman el trabajo literario con la *constans et perpetua voluntas* que querían los romanos para el derecho, y escribiendo un poco todos ó casi todos los días ha llegado á reunir un buen número de libros á la edad en que otros

talentos todavía no conocen su vocación definitiva. *El señorito Octavio*, la primera novela de Palacio, fué muy bien recibida por el público y por la crítica; pero, en mi humilde opinión, no tan bien como merecía, sobre todo por parte de los críticos, alguno de los cuales vió en ella reminiscencias que no había, imitaciones soñadas» (1).

En eso del esfuerzo constante, Palacio Valdés no hacía más que seguir el trazado ideal que marcó Zola respecto al novelista moderno, al hablar de Flaubert. «Los grandes trabajadores de nuestros días han tenido la existencia más vulgar y sencilla posible, con el fin de regular sus jornadas y consagrarlas al trabajo desde la mañana á la noche, lo mismo que comerciantes metódicos. El trabajo á horas fijas es la primera condición indispensable para llevar con brío á su término las tareas de gran empeño.» Pero si en estas dos novelas demostró Palacio Valdés mayor constancia y laboriosidad por la acumulación de datos y la certidumbre de la observación, demostró, en cambio, menos inspiración y menos ingeniosidad. Hay algo afectado y postizo en su naturalismo, que el mismo autor no siente, que se ve que acaba de ser cortado por el patrón transpirenaico... Como todo lo antinatural y pegado *á posteriori*, como todo lo que nació con nosotros, el naturalismo es en Palacio Valdés lo más falso, lo que más se escapa de sus obras... No es menester gran perspicacia crítica para señalar ese detalle. Por eso creo que *La Espuma* y *La Fe*, aunque tengan bellezas aisladas y de conjunto, en conjunto desentonan de las restantes novelas de Palacio Valdés (2).

Los majos de Cádiz es una amena é interesante narra-

---

(1) *Sermón perdido*, págs. 121 y 122.

(2) Todo esto puede aplicarse indistintamente á su novela posterior, *El Maestrante*, para mi gusto la peor del autor.

ción, con más visos melodramáticos que cualquier otra de Palacio Valdés, y que refleja con intensidad la vida múltiple y bullanguera de Andalucía, con tipos característicos y situaciones interesantes, viveza en los diálogos y fiel representación de las costumbres, y donde el humorismo no daña, sino que aprovecha al relato, haciendo recordar aquellas palabras de D. Francisco de Quevedo, en la dedicatoria de *El mundo por dentro* á D. Pedro Girón, Duque de Osuna: «Estas burlas, que llevan en la risa disimulado algún miedo provechoso...»

Con *La alegría del capitán Ribot* se inicia en Palacio Valdés una nueva era ideológica. Los procedimientos siguen siendo los mismos; la técnica, igualmente naturalista por lo impersonal; la forma, idéntica en lo desaliñada y ruda, que á ratos tiene espasmos de prosa moderna refinada, en ocasiones viste la cota clásica que le oprime y embaraza, y por lo general se deja caer lánguida y desmayada con la flojedad y descuido de la prosa periodística de nuestros días... Pero el fondo, las ideas directrices de su labor novelesca, han cambiado. *La alegría del capitán Ribot* señala una reacción espiritualista en el alma del autor, que tiende á cierto cristianismo renovado y purificado, como el de Tolstoi, con algo de iluminismo apostólico y mucho de la ternura que inspira el *Sermón de la montaña* el día en que se lee «á la luz de la aureola espiritual de la Gracia», como decía *Clarín* en el prólogo de *Resurrección*.

La enseñanza de la novela, que se desprende suavemente de ella, como perfume adherido que se disipa si sale de su frasco, sin forzarla, sin buscarla con empeño de moralista inoportuno, es una especie de ascetismo laico, una caridad muy bien entendida, un platonismo cristiano muy sentido y muy humano. La amistad espiritual de Cristina y de Ribot, que no se turba por ninguna intermitencia de sensualidad, hace recordar las relaciones

fraternales y purísimas de Paula con San Jerónimo, de Santa Juana Francisca Fremiot con San Francisco de Sales...

La novela de Palacio Valdés es, con *La cristiana*, de la señora Pardo Bazán (y sin los detalles naturalistas que aun resaltan en ésta), la novela más purificadora sin moraleja y más docente sin tesis que se ha escrito en España desde hace muchos años.

Esta reacción cristiana en las ideas del autor—que en el orden novelesco se manifiesta por un apaciguamiento naturalista, una renuncia decisiva á la fórmula cerrada, á la cual, por otra parte, nunca estuvo muy aferrado Palacio Valdés—continúa en las dos obras que después ha publicado: *La aldea perdida*, canto á la Arcadia natal, á la mimosa y húmeda tierra asturiana donde nació el poeta, que viene á ser una epopeya de las costumbres campesinas y un anatema contra la civilización siderúrgica; y *Tristán ó el pesimismo*, himno de gentil y plausible optimismo cristiano, entendido al modo de San Agustín ó Malebranche; condenación de la filosofía tortuosa y enrevesada que obscurece las inteligencias, y canto á la vida sana, alegre y natural.

CAPITULO VIII

El naturalismo, llevado á su término.

Pudieran creer los historiadores de la novela del siglo XIX que el naturalismo fué afección endémica nacida en Francia y allí radicada. A lo menos, parece ser que, por el continente, se propagó desde el país de Voltaire, ni más ni menos que las enfermedades vergonzosas en el siglo XVIII. Los insulares de Europa, los británicos, nunca pudieron entender bien lo que era eso del naturalismo. Bastaría que recordásemos la campaña social que se emprendió contra Zola cuando se refugió en Inglaterra, lo mismo que si hubiese llevado consigo una enfermedad infecciosa.

Todavía no hace un año, un crítico inglés, el profesor Saintsbury, con sus *Epocas de la Historia Europea (Epochs of European History)*, al tratar del siglo XIX (*The Later Nineteenth Century*), hablando de Maupassant, decía que su genio «está con harta frecuencia echado á perder (*is too often smirched*) por su afición á los asuntos de FIE-FIE». Según el mismo autor, *Nana* es un estudio de parajes que, generalmente, no se llaman por sus nombres en la moderna sociedad bien educada (*places less generally described by their names in modern society*). Y *Boule de Juif*, del mencionado Maupassant, es suficientemente audaz en el asunto para desafiar el argumento en libros no construídos con arreglo á princi-

pios naturalistas» (*sufficienthy audacious to defy argument in books not constructed on naturalist principles*).

***

Si algún novelador naturalista fué en España representante exclusivo del producto francés, es Vicente Blasco Ibáñez. Si á alguien se parece Blasco, es á Zola en sus novelas y á Maupassant en sus cuentos; creo que algún crítico extranjero ya lo ha hecho notar así. Jamás ha dado una nota de humorismo inglés, ni se ha asemejado á ningún escritor italiano... Apenas si las reminiscencias, más bien que del procedimiento técnico y del esmero en pulir la frase, de la composición egotista y de la exaltación exclusiva de un personaje, tan gratas á Gabriel D'Annunzio, flotan sobre su novela *Entre naranjos*. En lo demás, él es lo mismo que Zola. Por eso creemos que, en sus manos, el naturalismo español ha llegado á su término; se ha agotado el filón naturalista después de escribir sus novelas Blasco Ibáñez. Así que no se extrañe que dé gran importancia á su labor novelesca, como cifra y punto culminante del naturalismo español.

***

La serie de novelas regionales valencianas ábrese con *Arroz y tartana*, que es la primera, y, sin embargo, una de las mejores obras que ha escrito Blasco Ibáñez. Quisiera que al comienzo de estas páginas los lectores se persuadiesen de dos cosas: que Blasco Ibáñez sólo es sentimental y sólo es irónico hasta cierto punto. Nunca se arriesga á entrar de lleno en aquel vado donde las dos corrientes forman confluencia, donde no se distingue la ironía del sentimiento. Y como cada vez me confirmo más en la particular teoría de que la crítica debe ser re-

forzada con documentos *ad hoc*, entresacados en las obras del criticado, voy á traer algunos párrafos de *Arroz y tartana* para que se advierta la validez de mis asertos. La ironía fría y noble, la santa ironía, no la conoce Blasco sino en su forma tosca y ruda, como ironía de pueblo; nunca ha sabido amarla con la sensibilidad. En cambio, no deja de utilizar el sentimiento como componente único, y se extasía en refinamientos de sentimentalidad que no se hubieran sospechado en autor tan amante de las rudezas populares y de los estudios del arroyo al natural, en su tosquedad, unas veces repugnante por la narración, y otras encantadora por lo candorosa — como chiquillos callejeros que, en su haraposa suciedad pringante é infecta, dejan, sin embargo, asomar á veces, entre jirones de inmunda ropa, dulces ensenadas de blanca, tierna y mimosa carne...

Quedamos, pues, en que Blasco Ibáñez no tiene noción de la ironía, si no es en una forma tosca bastante desagradable. He aquí un ejemplo: «D. Juan hizo el mismo gesto de antes. Para él cualquiera cosa estaba bien. Y volvió á mirar al techo, bostezando de vez en cuando y moviendo el pie con nervioso temblorcillo.

Yo nací muy chiquitita
y nací muy avispa.

Bueno, pues á pesar de estas declaraciones que sobre su nacimiento hacía Amparito con su hilillo de voz y su expresión picaresca, el tío, D. Juan, aquel monstruo de aburrimiento y dureza, no se conmovía, tal vez por estar enterado de cómo había nacido mejor que la interesada. E igual indiferencia mostró al oirla cantar que el puente tenía seis ojos y ella dos solamente» (1). Esto, ¿no es algo

---

(1) *Arroz y tartana,* III, 66.

tosco, por cepillar, impoluto de la escoria vulgar? Cosa parecida se observa en lo que sigue: «Bajo su frente calva, adornada con las dos puntitas lustrosas del peinado, había algo; así como bajo los hombros de su americana había algo también: mucho pelote para suavizar lo agudo de sus clavículas, que agujereaban la pobre piel.» Esto, hablando de un muchacho más ó menos ridículo, es impropio y acusa una visión falsa. Aquí se puede apreciar la levadura de vulgar que aun quedaba en Blasco al recibir su *bautismo de tinta*. El vulgo, como se sabe, es el eterno *monsieur qui ne comprend pas*, de *Remigio de Gourmont*, bien que nosotros los artistas nos aprovechemos de él ampliamente para nuestras utilizaciones literarias, creemos hacerle un favor con mentarle como á nuestra materia de estudio. El vulgo rara vez comprende el arte; esto no es injuriarle: ha nacido para otras empresas. Su aire irresoluto y cansado cuando se le habla de cosas intelectuales, bien demuestra este vacío de espíritu, sin el cual todos los hombres serían artistas en potencia, y el serlo en acto no tendría mérito alguno y sólo exigiría un cúmulo de circunstancias favorables, debidas á la sabia Providencia ó el ciego azar, más bien que á nuestra mentalidad. Por otra parte, Beranger, que tanto amaba el vulgo, y que en él halló sus mejores motivos de inspiración, participaba del mismo sentir cuando hacía exclamar á uno de sus héroes:

Et vous, gens de l'art
pour que jè jouisse,
si c'est du Mozart
que l'on m'avertisse?...

Por eso los buenos y amantes críticos de aquella época (todo crítico no es más que un enamorado de varias obras predilectas) en que se escribió *Arroz y tartana* debían esperar eon fruición la época en que su autor, por otra parte tan artista, tan lírico, en sus sensaciones

de provincia, se hubiese purgado de toda escoria vulgar. Algo de ello, complicado con el descripcionismo á ultranza, imperante en el período, por fortuna poco largo, en que el arte fué genuinamente zolesco, puede atisbarse en esta minuciosa y fatigosa y hasta asquerosa descripción (que nunca podrá tacharse de mal informada) de una suculenta comida: «Dos fuentes magníficas que exhalaban un vaho consolador, un tufillo alimenticio que se colaba hasta el fondo del estómago. En la una las patatas amarillentas, los reventones garbanzos, sacando fuera del estuche de piel su carne rojiza; la col, que se deshacía como manteca vegetal; los nabos blancos y tiernos, con su olorcillo amargo; y en la otra fuente las grandes tajadas de ternera con su complicado filamento y su brillante jugo; el tocino temblón, como gelatina nacarada; a negra morcilla, reventando para asomar sus entrañas al través de la envoltura de tripa, y el escandaloso chorizo, demagogo del cocido, que todo lo pinta de rojo, comunicando al caldo el ardor de un discurso de club» (1).

Uno de los puntos negros del naturalismo es la manía descripcionista. Dejándose llevar de ella, se corre el peligro de trocar las atribuciones de la poesía y la pintura. Y los dominios de ambas artes están bien deslindados con aquellas un poco fuertes, crudas y toscas palabras de Taine, que serían una perogrullada si no fuesen la rectificación de uno de los más graves errores estéticos en que han caído y reincidido los siglos. «La descripción, aun la pintoresca y acabada, es por su naturaleza insuficiente, porque la escritura no es la pintura, y con borrones negros, alineados sobre el papel blanco, nunca se puede dar más que una idea grosera y vaga de los colores y de las formas; por eso el escritor hace bien en no salir de su do-

---

(1) *Arroz y tartana*, III, 69.

minio, en dejar los cuadros á los pintores, en moldear la materia propia de su arte, quiero decir los hechos, las ideas y los sentimientos, cosas todas que la pintura no puede conseguir.» Sin embargo, aun hay seres falaces y mendaces (porque ó son engañadores ó engañados) que se ilusionan con elogios como este tan tristísimo: *Pinta con la palabra.* ¡Pinta! ¡Pinta! ¿Para qué ha de pintar? ¿Qué ha de pintar con los informes sonidos hacinados en el diccionario? Si pintar quiere, coja un pincel y váyase al campo ó á una despejada galería, donde pintará cuanto le venga en gana. Todo lo que sea tratar de hacer con la pluma prodigios de habilidad por anular el pincel, debe merecer nuestro absoluto desprecio ó nuestra airada reprensión. Y si esto se dice en general, mucho más habrá de entenderse cuando el literato trate de pasar por un artista de la línea, y de ver sólo en los objetos la exterioridad (olvidando que la facultad de sondear hasta lo que parece más superficial, constituye su mayor gloria y su superioridad sobre los artistas de la forma, como escultores y pintores); habiéndoselas, mal ó bien de su grado, con asuntos de por sí bajos, groseros, comunes, ordinarios y hasta repulsivos. En la época que hizo furor *Sinfonía de los quesos* (ni más ni menos que si se tratase de una nueva *Sinfonía pastoral)*, se hubiera elogiado á Blasco el trozo por mí citado como un prodigio descriptivo: hoy ya vemos á distancia estas cosas, y creemos que no son precisamente las mejores que nos legó el naturalismo (1).

---

(1) Si hubiera vivido en tiempo de Zola, ¡con cuánta más razón hubiera podido decir Sterne lo que dijo en su *Viaje sentimental*: «Detesto los pinceles sombríos y no envidio el arte triste de pintar los males de la vida con colores negros. El espíritu se asusta de objetos que ha agrandado y que se ha hecho horribles á sí mismo; despojadlos de todo lo que les habéis añadido; no se hace caso alguno de lo que queda»!

Mas volvamos á los documentos de ironía en la primera obra de Blasco Ibáñez. Dice en otro pasaje: «El poeta sufría como uno de los condenados de aquel poema del Dante cuya lectura nunca había podido terminar. Gracias á que era un vate aplaudido en la Juventud Católica y tenía ideas muy cristianas, que si no, á la vista de tamaña traición, hubiera sido capaz de ahogar su dolor, cometiendo la más atroz barrabasada; por ejemplo: dando un adiós patético á la ingrata y arrojándose después de cabeza en aquel caldero de aceite hirviendo donde volteaban los buñuelos. Pero no se mataría; ante todo las creencias y el ser poeta. La muerte frita no figura entre los suicidios de los hombres de genio» (1). Este es el barroquismo de ironía más inadmisible. Mas en ese párrafo debe hacerse otra notación interesante. Es uno de los pocos pasajes de la primera obra de Blasco Ibáñez, tan documentada (como todas las restantes, hasta *La Catedral*, principalmente), en que el autor transgresiona la terminante ley de la impersonalidad del artista. En pocas ocasiones más el autor de *La Condenada* deja ver su condición de diputado republicano y demagógico. Por lo común, su obra está hecha con tal honradez, con tal exclusión de todo elemento extraño al arte, que indistintamente pudiera pasar Blasco por ferviente católico ó por atroz descreído. Y así debe ocurrir á todo gran artista: en materias de arte es forzoso prescindir de convicciones políticas, morales ó religiosas. El que no lo haga, bien merece un incondicional silencio. Y sigo con los documentos, porque creo que ya es llegada la hora en que no se haga esa *crítica de memoria*, tan cultivada en España por muchos señores, que en otros sentidos reunían las más estimables condiciones para ejercerla.

---

(1) *Arroz y tartana*, IV, 101.

Por lo general, los españoles, que no son críticos de profesión, tienen un tipo de crítica elogiosa y otro de crítica deprimente, y sin tomarse la molestia de revisar la obra ú obras del autor en disección, aplican esta indeterminada cataplasma sobre la espalda de unos y otros, según sean sus amigos particulares ó sus descomedidos adversarios. Así se ha podido dar el caso, denunciado por nuestro inolvidable Menéndez y Pelayo, de que hubiese hipercrítico que condenase una obra, por lo demás muy apreciable, *La Campana de Huesca*, de Cánovas), «de plano, *in odium auctoris*, confesando que no la había leído ni pensaba leerla».

Decidido secuaz de otra especie de crítica mucho más honrada y mucho más incómoda, no acostumbro á sostener en el aire mis afirmaciones, sino á reforzarlas con textos vivos. Ahí va otro, que manifiesta la cuerda de ironía tan baja y roncante á que se habituó Blasco: «Los poetas se vengan de otro modo. Les basta encerrarse en su inmenso dolor, lanzarlo en tristes estrofas al rostro de la ingrata, para que ésta desfallezca bajo el más terrible de los castigos... Estaba decidido: abominaría del mundo y sus *vanas pompas,* se retiraría á un desierto, sería fraile, pero no como aquellos barbudos, malolientes y zarrapastrosos que iban por las calles, alforjas al cuello, sino con arreglo á un figurín: frailecillo blanco y melancólico, vestido con franela fina, la cruz roja al pecho y los ojos en lo alto, como si *filase* el lamento tierno, interminable de las almas heridas: una fiel imitación de Gayarre en el último acto de *La Favorita.* Y Andresito, como si se viera ya vestido de blanco, errante por poética selva, con el pelo cortado en flequillo y los brazos cruzados sobre el pecho, canturreaba con voz dulce y lacrimosa: *Spirto gentil...* Algunos se detenían, sonriendo al oir el canto tristón y apagado, que parecía salirle de los talones; pero ¡valiente caso hacía él de los curiosos! ¡Como si un alma grande no

estuviera por encima de la vulgaridad!» (1). Y es de sentir que Blasco no afine su ironía y dé más valor artístico á sus desahogos humorísticos, por cuanto hay quien cree, como yo creo, que no anda del todo descaminado Renan cuando apunta en sus *Essais de morale et de critique* que «un riguroso análisis demostraría que la ironía entra á formar parte de todas las creaciones verdaderamente elevadas, y si se escribe una divina comedia del siglo XIX, sostengo que la ironía ocupará allí un lugar como en el Olimpo antiguo». Algo retorcida y llevada á los extremos está la afirmación; podría objetarse que la misma *Divina Comedia* está exenta de ironía, como lo están también *La Ilíada*, *El Paraíso Perdido*, *La Eneida*, *La Vida es sueño*, las *Lusiadas*, los *Sermones de Bossuet* y otras muchas obras inmortales. Mas siempre será cierto que la ironía...

Ahora vienen las bellezas de la novela, pródiga en ellas como acaso ninguna otra de Blasco Ibáñez. En conjunto, y como obra poemática, *Arroz y tartana* es superada por casi todas las posteriores; mas en hecho de detalles como obra de documentación—y cuida, según diría un clasicista á bajo precio, que la documentación debe ser el ideal supremo de un perfecto novelista del naturalismo, es acaso única; quizá no la aventajan ni *Cañas y barro*, ni *Flor de Mayo*, ni *La horda*, tán documentadas no obstante. Y si se las compara con otras de los más renombrados novelistas españoles, de un Palacio Valdés, de un Galdós, de una Pardo Bazán, en pocas se encontrará tal riqueza y variedad de detalles artísticos. Tal es la fuerza de éstos, que hacen olvidar lo bien trazado del plan, lo matemático del desenvolvimiento de la acción, lo novelesco y original del asunto.

La obra, como concepción, es un estudio de la meso-

---

(1) *Arroz y tartana*, IV, 102 y 103.

cracia valenciana, de esa clase media que dió á luz el pasado siglo, de esa burguesía que se entronizó en el mundo á raíz de la Revolución francesa (1), y de la cual fué Napoleón—así al menos la considera Emerson en su paradójico libro *Hombres simbólicos*—el *agente* y *procurador,* por haber sido «la personificación de aquel ansia vehemente de riquezas, que llenó el mundo de almacenes, mercados, bancos, fábricas y buques mercantes»; de esa clase que, según el juicio lapidario del mismo Blasco Ibáñez, «tiene un pie en el pueblo de donde procede, y otro en la aristocracia hacia donde va». El asunto está admirablemente desenvuelto; las vicisitudes de un joven, modesto dependiente de comercio, que va perdiendo la fe en su madre, á medida que comprende cómo su madre le explota para sostener el lujo de sus hermanas. Hay dos novelas en la obra: la de la burguesa provinciana, que, sedienta de riqueza, de notoriedad y de bien, llega hasta la abyección y el encanallamiento por adquirirlo, entregándose á un antiguo dependiente de su casa, y la de su hijo. La de éste es la más punzante, la más dolorosa; pero aquélla no es menos humana. El día que el hijo se da cuenta de la deshonra de la madre, concibe un tal hastío de la vida, que parece como que su personalidad se rompe y se deshace. Es uno de los pasajes más bellos de la obra aquel en que Blasco Ibáñez nos describe el paseo por las Alamedas, donde siempre deambulan tipos lúgubres, del infeliz Juanito, que ve abierta ante sus ojos la negrura de la vida, más lóbrega de lo que él soñaba. Esto es tan lírico, que casi se resiste al comentario directo.

Nunca después ha llegado quizá Blasco á esta honra-

---

(1) Según la exacta observación de Jaurès en su *Histoire socialiste*, ésta, queriendo favorecer al pueblo, no hizo más que traspasar á la *classe moyenne* los derechos reclamados para aquél.

dez é intensidad de sensación artística, no deformada por nada extraño á ella; habrá tenido después más médula, más enjundia, más fibra; pero nunca tal placidez, tal provincianismo en la novela; porque hemos llegado á un refinamiento tan grande de la sensibilidad y á una tan fina comprensión de los matices más artísticos del mundo exterior y del interior, que no es raro hoy día leer poemas que se dirían fragmentos de bellas novelas realistas, y fragmentos de bellas novelas realistas que se dirían trozos de poemas. Y ya que he mentado el provincianismo en la sensación, no pasaré sin decir que el ambiente de que estaba rodeado pudo influir mucho en la primera producción de Blasco, hasta el punto de que en esta obra apenas se reconoce al autor de *La Catedral*. ¡Cuán marcada diferencia entre estas novelas de serie, con propósito preconcebido, con información preparada, con personajes trazados de antemano, con episodios más cerebrales que artísticos, más aptos para la reproducción en la primera plana de los rotativos que creados en la imaginación ensoñadora,—y aquella bella y clara novela semejante á un gran poema lírico-elegíaco!--Algunas de sus páginas más acabadas instilan tan penetrante y dulce melancolía, que se piensa con insistente cariño en qué radicará el singular encanto de la novela realista. ¡Otra vez, otra vez aún! Acaso en que nos presenta incompletas las escenas de vida, con lo cual nos produce sueños: porque lo incompleto deja el campo libre á la imaginación.—En este sentido lo incompleto es lo misterioso; y la vida cotidiana está llena de misterio (lo cual quiere decir de encanto), porque no nos deja acabar nada, porque no nos da nada acabado (1).

---

(1) De aquí que el arte realista sea quizá el más noble, como ahora vamos ya comprendiendo. Porque nos hace olvidar la vida con representaciones de la vida misma, y nos eleva al ensueño

Y el arte nos encanta porque nos lo da; así el arte es, según la bella alegoría de Novalis (en su *Enrique de Ofterdingen*), la flor azul de cáliz celeste donde se cobija lo más elevado, lo más sagrado que hay en el mundo: el amor, la poesía, la inteligencia clara y completa de todos los secretos de Absoluto.—Y nadie diga, como el pedes-

---

con la observación de la existencia vulgar. Para que nunca quede sin cumplimiento la bella alegoría de Mallarmé en su monumental poema *Les fenêtres*, á mi juicio el más bello de todos los que nos ha legado este discutido autor. Así escribe el autor de *L'après midi d'un faune*, en magníficas estrofas que plasman la visión de un hospital: «Cansado del hospital triste y del incienso fétido que sube, en la blancura banal de las cortinas, hacia el gran crucifijo aburrido del muro vacío, el moribundo socarrón les vuelve la vieja espalda, y se arrastra y va, menos para calentar su podredumbre que para ver sol en las piedras, á pegar las cejas canas y los huesos de la flaca fisonomía á las ventanas que un bello rayo claro quiere aureolar, y con la boca febril y voraz de cielo azul (tal cuando joven fué, á respirar su tesoro, un poco virginal y de antaño), salpica con un largo beso amargo las tibias vidrieras de oro. Ebrio, vive olvidando el horror de los santos óleos, las tisanas, el reloj, el lecho sucio y la tos; y cuando la tarde sangra en las cortinas, su ojo, cargado de luz en el horizonte, ve galeras de oró, bellas como cisnes, dormir sobre un río de púrpura y de perfumes, meciendo el esplendor fastuoso y rico de sus líneas en una gran indolencia cargada de recuerdos!» Todo esto dicho en las estrofas más modernas que se han escrito durante mucho tiempo.—Y ahora dejo lo siguiente sin traducir, porque me parecería traicionar al autor:

«*Ainsi pris du dégoût de l'homme à l'âme dure*
Ventré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits;
Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie, et béni
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini.

tre Saint René Taillandier (uno de esos funestos *amateurs*, que dicen en su tierra, que de cuando en cuando infestan el arte desfigurándolo todo, superficiales, ligeros, incapaces de escorticar el brillante barniz de las cosas), que este misticismo nos lleva, no ya al entusiasmo, sino al delirio en el hombre; pues hacer olvidar la vida es el deber de ese narcótico sutil y amado que se llama el Arte.

Sin esta explicación, ¿cómo nos habrían de encantar las escenas de la vida real que á cada paso comprobamos, reproducidas en la bella novela realista? Y si no, decidme, los que no os satisfagáis con estos conatos de análisis de las grandes síntesis que constituyen el gran arte (según la bella expresión de González Serrano, el arte es síntesis y la crítica análisis); los que no os contentéis con que el arte de la novela realista consista en darnos incompleto ó á medio hacer *el sueño del autor*—según la lapidaria y feliz frase de uno de los novelistas nuevos que más prometen, Blas y Ubide—, ó bien en presentarnos las escenas de la vida real con un tal encanto de misterio y de velatura que nos las hagan desear como ensueños,

---

Je me mire et me vois ange! et je meurs et j'aime
Que la vitre soit l'art, soit la misticité
A renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!
Mais, hélas! Ici bas est maître: sa hantise
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abrisur,
Et le vomissement impur de la Betise
Me force à me boucher le nez devant l'azur.
Est il moyen, ô moi qui connais l'amertume,
D' enfoncer le cristal par le monstre insulté,
Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume,
Au risque de tomber pendant l'éternité?»

La novela realista es bella por eso; porque nos hace volver la espalda á la vida—á esa misma vida que representa—y renacer en el cielo anterior donde florece la Belleza.

cuando son pedestres realidades á que todos los días tenemos ocasión de asistir; ó acaso en hacer que nos emocione la *curiosidad artística* con que el autor mira las cosas de esta vida real como si fuesen nuevas á sus ojos y como si imitase á un recién nacido que todo lo mira con pasmo y adoración; decidme, pues, cómo me explicaríais que sean tan bellos estos párrafos: «La brillante pollada del balcón agitábase con gran algazara, sin importarle las miradas curiosas de los de abajo; dominaba en ella esa nerviosa alegría de las jóvenes cuando, libres momentáneamente del sermoneo de las mamás, sienten una oculta comezón, un vehemente deseo de cometer diabluras. Con el anhelo de su libertad iban de una á otra parte sin saber por qué. Asomábanse al balcón; de repente, una, por hacer algo, corría á la sala y todas la seguían con alegre taconeo, riendo, formando parejas, hasta que al poco rato iniciábase la fuga en sentido opuesto y el gracioso trotecillo las devolvía otra vez al espectáculo de la plaza» (1). Estos renglones ¿no acusan en el autor un psicólogo penetrante y precisamente un psicólogo de las sensaciones más difíciles de atisbar, las sensaciones confusas y refinadas en las cuales hay que recurrir á frases como éstas: *sin saber por qué*, sin motivo, sin causa?... Ser artista de estas impresiones es una gran gloria; revela una delicadeza de sensibilídad que es la que ha distinguido á los grandes poetas de todos los tiempos. Bien se ve que en Blasco no es tan imperante la tosquedad, la ordinariez—términos de que tanto se ha abusado para definirle y caracterizarle. La nativa delicadeza de todo artista no está ahogada en el autor de *Flor de Mayo*; y si acaso en sus últimas obras hay excesiva acumulación de detalles bajos, cúlpese á las exigencias del asunto que se

---

(1) *Arroz y tartana.*

ha impuesto y del público que la acata, no á las inspiraciones del artista que, en medio de todo, permanece tal, como Zola fué siempre, á pesar de las obscenidades de *Nana*, un artista delicado. En Blasco Ibáñez, ese artista triunfa y salta, sobre todo en la primera obra, donde se deleita en sensaciones tan requintadas como las contenidas en estos párrafos: «En un ángulo de la plaza estaba la tribuna de la música; un tablado bajo, cuyas barandillas acababan de cubrirse con telas de colorines manchados de cera, como recuerdo de las muchas fiestas de iglesia en que se habían ostentado.—¡Música!... ¡Música!, gritaba la gente... La primera mazurka de la ruidosa banda puso en conmoción á toda la plazuela. Algunos granujas con tufos y blusa blanca bailaban íntimamente agarrados con femenil contoneo, empujando á la muchedumbre curiosa, chocando muchas veces contra el tablado de la música. Las alegres notas de los cornetines parecían esparcir por toda la plaza un ambiente de alegría. ¡Adiós el invierno! La primavera se acercaba con sus tibias caricias, y en los balcones sonreían las muchachas, mirando de soslayo á los que se detenían para contemplarlas» (1). Mas no es sorprender esta intensidad de sensaciones confusas en quien ha sabido utilizarlas tan artísticamente en otra de sus obras, donde escribe: «Al romper á tocar el ruidoso pasodoble, todos experimentaban sobresalto y extrañeza. Sus oídos, acostumbrados al profundo silencio del lago, conmovíanse dolorosamente con los rugidos de los instrumentos, que hacían temblar las paredes de barro de las barracas. Pero repuestos de esta primera sorpresa, que turbaba la calma conventual del pueblo, la gente sonreía dulcemente, acariciada por la música, que llegaba hasta ellos como la voz de un mundo remoto,

(1) *Arroz y tartana*, IV, 100.

como la majestad de una vida misteriosa que se desarrollaba más allá de las aguas de la Albufera. Las mujeres se enternecían sin saber por qué, y deseaban llorar; los hombres, irguiendo sus espaldas encorvadas de barquero, marchaban con paso marcial detrás de la banda, y las muchachas sonreían á sus novios con los ojos brillantes y las mejillas coloreadas. Pasaba la música como una ráfaga de nueva vida sobre aquella gente soñolienta, sacándola del amodorramiento de las aguas muertas. Gritaban sin saber por qué; daban vivas al Niño Jesús, corrían en grupos vociferantes delante de los músicos y hasta los viejos se mostraban vivarachos y juguetones como los pequeñuelos que, con sables y caballitos de cartón, formaban la escolta del músico mayor, admirando sus galones de oro» (1).

Quien así ha sentido el poder de la música y su influjo emocionante hasta en los seres vulgares, no puede menos de ser un artista más delicado de lo que se piensa. Ya el inconmensurable Shakespeare dijo que el hombre que no lleva en sí mismo la música (y mucho más, añado yo, el que no la ama) ni se mueve con la concordia ó armonía de suaves sonidos, es apto para las traiciones, las estratagemas y los pillajes; los movimientos de su espíritu son lóbregos como la noche, y sus afectos obscuros como el Erebo...

«The man that hath no music in huiself,
nov is not mov'd with concord of sweet sounds,
is fit fort treasous stratagems and spoils;
the motions of his spirit are dull as night
and his affections dark as Erebus.»

Sí; quien no siente la música no puede ser artista, porque este es el arte más propio de los artistas. De que Blasco

---

(1) *Cañas y barro*, VI, 177.

Ibáñez no sólo la siente, sino que la ama y la comprende, dan fe, además de los textos citados, el hecho de haber actuado durante algún tiempo de crítico musical de un periódico valenciano, como también la calurosa defensa de la escuela wagneriana (por la cual trabajó como pocos en España, introduciendo un aire nuevo en el viejo bosque dormido bajo el hálito fatal de la rutina, en el viejo bosque donde solían oirse los eternos murmullos melodiosos de la dulzarronería italiana, dirigidos por la batuta... crítica de hombres tan incompetentes como el funesto Carmena y Millán, de taurófila memoria), y la apología del colosal autor del *Tannhauser*, á que dedica largas páginas en su novela *Entre naranjos*, como haré ver con textos *ad hoc*, cuando llegue al análisis de esta obra.

Véase, pues, cómo no es todo ordinariez y tosquedad en el espíritu del autor de *La horda*, quien tan admirablemente ha marcado la influencia de la música en los sentimientos populares; quien ha llegado á la tácita conclusión de que por la música el hombre, aun el más grosero y rudimentario y rezagado en la escala de mentalidad, se liberta del mundo de la representación y de las apariencias, sospechando, aunque no lo comprenda, el secreto de las cosas en sí ó de lo absoluto (1); quien, por otra parte, ha sabido anotar esas sensaciones confusas producidas por el supremo arte (supremo porque es supremamente incompleto) que el porvenir se encargará de descifrar, — á ese tal no puede despachársele con un desprecio convenido, como aquel con que se castiga al artista vulgar y

---

(1) Idéntica inferencia en todos los grandes estéticos y artistas: Schopenhauer, Amiel, Flaubert, Richter, Novalis, Nietzsche, etc., cuyo textos no cito, porque ya lo he hecho ó lo haré en ocasión más oportuna. Todos convienen en lo mismo: que el arte es la suprema liberación.

bajo. — Mas noto que he puesto en este párrafo una frase merecedora de urgente explicación y amplificación. Digo que el porvenir se encargará de descifrar estas sensaciones confusas que ahora ni aun el más artista se siente con fuerzas sino para anotar. Y es que, en efecto, el porvenir se encarga de esto; el porvenir está preñado de sorpresas y prodigios; acaso no esté muy lejano el día en que la belleza se haga por función matemática (1), y en que no se ignore nada porque todo se haya reducido á cifras (2). Por de pronto, bien podemos convenir en que la novela naturalista ha venido á determinar algo de lo que aun estaba indefinido. Así puede observarse en esta maravillosa descripción de la *Sinfonía de colores*. Por ella Blasco Ibáñez, que en todo lo demás anda tan distanciado de todo delirio decadentista, hasta el punto de ser uno de sus más fieros —y digámoslo sin temor—un poco injustos adversarios,

---

(1) Ya entreveía algo de esto el viejo pintor y preceptista sevillano Francisco Pacheco. (Véase su obra *El arte de la Pintura.*) Un estético moderno de la escuela positivista y psicofisiológica, Glaucker, escribe en alguna parte: «La cuestión debe ser estudiada como si se tratara de un problema de geometría, y aunque como conclusión debiésemos averiguar que el *Panteón*, el *Laconte*, *La Virgen de la Silla,* la *Ifigenia,* de Goethe, y la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven, se reducían á una cuestión de cifras, no debiéramos retroceder ante este resultado.» *(Lo bello y su historia*, I, 13; traducción española en la *Biblioteca Científico-filosófica*. Madrid, 1903.)

(2) Para defender esta intrusión de lo matemático en todo lo cognoscible, Nietzsche ha dejado escrita profunda sentencia, que deberán leer los que se sientan rehacios á aceptar mis proposiciones: «Queremos, en lo posible, introducir en todas las ciencias la exactitud y la severidad de las matemáticas, sin imaginarnos que por eso llegaremos á conocer las cosas, sino sólo para determinar nuestras relaciones con las cosas. Las matemáticas no son más que el medio de la ciencia general y último de las cosas.» *(La gaya Scienza*, lib. III, 246.)

acepta las conclusiones más atrevidas de la escuela simbolista, cuales son las contenidas en aquellas estrofas de Baudelaire:

«*Comme de longs violons qui de loin se confondent*
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» (1).

Ved cómo se expresa en una larga página que reproduciré truncada, verdadera fantasía sobre motivos campestres, donde las palabras, por virtud de sus yuxtaposiciones y asociaciones sabias, ya casi son música: «¡Sinfonía de colores! Una frasecilla que había pescado en una de esas críticas que hablan del *colorido* y el *dibujo* de la música, y la *armonía* y los acordes de la pintura... Y ahora, ¡vive Dios!, iba adquiriendo realidad la dichosa sinfonía de colores, ya no era una frase huera y sin sentido, porque todo parecía cantar, la vega, el Mediterráneo, los montes y el cielo. ¡Qué delicioso era el anonadamiento del poetilla, apoyado en la balaustrada, sintiendo en su rostro el fresco viento que tantas cabriolas hacía dar á las cometas de papel!... Allí estaba la sinfonía, una verdadera pieza clásica con su tema fundamental... y él percibía con los ojos el misterioso canto, como si la mirada y el oído hubiesen trocado sus maravillosas funciones. Primero, las notas aisladas é incoherentes de la introducción, eran las manchas verdes de los cercanos jardincillos; las rojas, aglomeraciones de tejados; las blancas, paredes, todas las pinceladas de color sueltas y sin armonizar por hallarse

---

(1) *Les fleurs du mal; Spleen et idéal*, IV, *Correspondences*, página 92. En España ha comentado y divulgado estas ideas, que yo sepa, el admirable Valle Inclán, en el bello prólogo á las *Sombras de vida*, de Almagro.

próximas. Y tras esta fugaz introducción comenzaba la sinfonía brillante, atronadora. El cabrilleo de las temblonas aguas de las acequias, heridas por la luz, era el trino dulce y tímido de los violines melancólicos; los campos, de verde apagado, sonaban para el visionario joven como tiernos suspiros de los clarinetes, las *mujeres amadas*, como les llamaba Berlioz; los inquietos cañares con su entonación amarillenta, y los frescos campos de hortalizas, claros y brillantes como lagos de esmeralda líquida, resaltaban sobre el conjunto como apasionados quejidos de la vida de amor ó románticas frases del violoncello, y en el fondo la inmensa faja de mar, con su tono azul esfumado, semejaba la nota prolongada del metal que á la sordina lanzaba con lamento interminable. Andresito se afirmaba cada vez más en la realidad de su visión. No eran ilusiones. El paisaje entonaba una sinfonía clásica, en la que el tema se repetía hasta lo infinito. Y este tema era la eterna nota verde, que tan pronto se abría y ensanchaba, tomando un triste blanquecino, como se condensaba y obscurecía hasta convertirse en azul violáceo. Como en la orquesta salta el personaje fundamental de atril en atril para ser repetido por todos los instrumentos en los más diversos tonos, aquel verde eterno jugueteaba en la sinfonía, subía ó bajaba con diversa intensidad, se hundía en las aguas tembloroso y vago como los gemidos de los instrumentos de cuerda, tendíase sobre los campos voluptuosos, y dulzón como los arrullos de los instrumentos de madera, se extendía, azulándose, sobre el mar, con la prolongación indefinida de un arrastrado acorde de metal, y así como el vibrante ronquido de los timbales matiza los pasajes más interesantes de una obra, el sol, arrojando á puñados su luz, matizaba el panorama, haciendo resaltar unas partes con la brillantez del oro, y envolviendo otras en dulce penumbra. Y Andresito, con la imaginación perturbada, iba siguiendo el curso de la sinfonía extraña, que sólo sonaba

para sus ojos. Los caminos, con su serpenteante blancura, eran los intervalos de silencio. El tema, el color verde, crecía en intensidad al alejarse hacia las orillas del mar; allí llegaba al período brillante, á la cúspide de la sinfonía, y lanzándose en pleno cielo, aclarándose en un azul blanquecino, marchaba velozmente hacia el final, se extinguía en el horizonte, pálido y vago como el último quejido de los violines, que se prolonga mientras queda una pulgada de arco, y adelgazándose hasta ser un hililllo tenue, una imperceptible vibración no puedé adivinarse en qué instante deja realmente de sonar. Era una locura, pero el visionario muchacho veía cantar los campos y gozaba en la muda sinfonía de colores, en aquella obra silenciosa y extraña que se parecía á algo..., á algo que Andresito no podía recordar. Por fin, un nombre surgió en su memoria. Aquello era Wagner puro, la sinfonía del *Tannhauser*, que él había oído varias veces. Sí, allí unas tonalidades de color enérgicas y rabiosas sofocaban á otras apagadas y tristes, como el canto de las sirenas, imperioso, enervante, desordenado, intenta sofocar el himno místico de los peregrinos. Y aquella luz que derramaba polvo de oro por todas partes, aquel cielo empapado de sol, aquella diafanidad vibrante en el espacio, ¿no era el propio himno á Venus, la canción impúdica y sublime del trovador de Thubingia, ensalzando la gloria del placer y de la terrena vida? Sí, aquello mismo era. Y el muchacho, sonámbulo, embriagado por la Naturaleza, hipnotizado por la extraña contemplación, movía la cabeza ridículamente y al par que pensaba que todo aquello era magnífico para puesto en verso, tarareaba la célebre overtura con tanta fe, como si fuese el propio Tannhauser, escandalizando con su himno á la corte del Landgrave.»

***

Cuando yo leí esta grandiosa página—lo diré con palabras de Ovidio:

Non aliter stupui quam qui, Jovis ignibus ictus,
Vivit et est vitae nescius ipse suae;

ó en buen romance, me quedé tan estupefacto como el que, herido por un rayo de Júpiter, aun vive y él mismo no se da cuenta de que vive. ¿Es posible—me decía entre mí mismo--que sea éste el autor tantas veces verberado por ordinario y vulgar? ¿Es éste aquel á quien una confabulación catilinaria se ha obstinado en presentarnos como el *minimum* de artista posible, como un sér rudimentario detenido en la escala estética, y muy bajo el nivel de los otros grandes artistas? Los que así piensan son los mismos que en Zola no ven más que el autor de la infamemente famosa *Sinfonía de los quesos*, y los que casi niegan el derecho de ciudadanía en la urbe del Arte á cuantos penetran en ella acorazados de novelas naturalistas. Durante mucho tiempo ha imperado la singular opinión de que la novela naturalista era un arte inferior: lo verdaderamente lamentable es que aun haya quien piense así y se obstine en olvidar que los grandes novelistas del naturalismo han sido los primeros novelistas del mundo y han dado cuerpo y alma á un género de arte hasta entonces sólo groseramente esbozado y rudimentariamente tanteado: género de arte que nada ha que envidiar á sus congéneres (y nunca mejor que aquí este sustantivo adjetivado), porque tiene—para emplear un bello giro francés—de la dramática, de la lírica y de la epopeya.

El que ha escrito novelas como *Arroz y tartana* bien puede ser graduado de psicologista y añadir un cuartel más á su escudo, ya bien timbrado. ¿No hay tampoco psicología en estos otros párrafos que voy á transcribir, con los cuales parece confirmarse la frase hermosa de Emerson: «De las demás cosas hago poesía, pero el sen-

timiento moral hace poesía de sí mismo»? «El amor, escribe (1), había transformado á Juanito. Su alma vestía también nuevos trajes, y desde que era novio de Tonica, parecía como que despertaban sus sentidos por primera vez y adquiría otros completamente nuevos. Hasta entonces había carecido de olfato. Estaba segurísimo de ello; y si no, ¿cómo era que todas las primaveras las había pasado sin percibir siquiera aquel perfume de azahar que exhalaban los paseos y ahora le enloquecía, enardeciendo su sangre y arrojando su pensamiento en la vaguedad de un oleaje de perfumes? No era menos cierto que hasta entonces había estado sordo. Ya no escuchaba el piano de su hermana como quien oye llover; ahora la música le arañaba en lo más hondo del pecho, y algunas veces le saltaban las lágrimas cuando Amparito se arrancaba con alguna romanza italiana, de esas que meten el corazón en un puño».

Y díganme también los rehacios y renuentes á la personalidad del autor de *La Barraca*, ¿no habrán de rendir armas al tropezar con visiones de vida tan intensas y tan admirablemente expresadas como ésta, de un final de procesión en una ciudad española? «... Mientras las niñas correteaban ó volvían como distraídas á los balcones para ver si en la oscura plaza, perfumada de incienso, permanecía aún el grupito de adoradores.» O esta otra de una tarde de domingo en el paseo de una población levantina: «A todo galope de los briosos caballos bajaban carretelas y berlinas, y por las aceras del paseo desfilaban lentamente, con paso de procesión (2), las familias endomingadas.

---

(1) *Les fleurs du mal*, VII, páginas 157 y 158

(2) Pocas imágenes he encontrado en las páginas de los buenos escritores realistas tan evocativas y gráficas como ésta. Para buscarla un antecedente habría que remontarse á San Jerónimo, que en una de sus epístolas escribía: *pomparum ferculis similes*: como paso de procesión.

Los verdes bancos no tenían ni un asiento libre; un zumbido de avispero sonaba en el paseo, tan silencioso y desierto por las mañanas; y algunas familias ingenuas conversaban á gritos, provocando la sonrisa compasiva de los que pasaban con la mano en la flamante chistera, saludando con rígidos sombrerazos á cuantas cabezas asomaban por las ventanillas de los carruajes... parecía existir una barrera invisible é infranqueable entre la gente que paseaba á pie y aquellas cabezas que asomaban á las ventanillas, contrayéndose con una sonrisa siempre igual cuando recibían el saludo de las personas conocidas.»

Indudablemente, no todas son bellezas en la novela naturalista; en la misma que ahora estamos analizando hay fatigosos alardes de descripción, como la del mercado en el capítulo primero; pero aun aquí surgen, como llamaradas, maravillosas observaciones del mundo exterior, tales como ésta: «La calle de las Mantas, como un portalón de galería antigua, empavesada con telas ondeantes y multicolores que las tiendas de ropas cuelgan, como muestra, de los altos balcones»; ó imágenes tan poderosas como éstas: «... la gigantesca gula de la Navidad, fiesta gastronómica, que es como el estómago del año»; ó visiones de vida agrupadas en una síntesis tan rápida, tan precisa y tan bella como ésta: «Hortalizas pisoteadas, frutas podridas, todo el fermento de un mercado en que siempre hay sol.» O lo que es lo mismo, para hablar con palabras del Arcipreste de Hita, en la novela naturalista, aun en sus malos momentos,

sobre la espina está la noble rosa flor.



Es fértil este novelista en esas síntesis de régimen, en esas concreciones gramaticales, en todas esas maravillas

y novedades de sintaxis que debemos á la novela naturalista. Porque hoy, que lo vemos á distancia, reconocemos esta verdad: que el naturalismo vino á enseñar á bien escribir, en España sobre todo. Con él, involuntariamente, varias generaciones han aprendido el estilo, cobrando éste aquella densidad que Flaubert reputaba con su más apreciado galardón. Si no hubiera reportado otros beneficios, éste bastaría para justificarle ante la posteridad. Se ha dado la sanción de lo definitivo, de lo acabado, de lo intangible con ciertas páginas de novela realista (1).

Sin el naturalismo, la sintaxis castellana no hubiera adquirido lo que, si se me permite, he de llamar seguridad de sí misma, precisión, poder sintético y otras cuantas cualidades á cual más bellas. Lo cual quiere decir que, sin el advenimiento del naturalismo, no se hubiera llegado á escribir de esta manera: «¡Con un pillo así, era imposible estar serio mucho tiempo! Se necesitaba tener corazón de piedra para no conmoverse cuando, cogiendo la guitarra y poniendo los ojos en blanco, se arrancaba por el *fandanguito de Cádiz*, entonando después, melancólicamente, el *¡Triste Ghactas!...*, que hacía llorar á todas las muchachas de la época, ó *aquello otro punteado y expresivo que comenzaba:*

«Inflamado mi pecho amoroso,
sólo en tí se cifraba mi anhelo...» (2).

¿Comprendéis cómo un literato del año 1830 no hubiera acertado á encontrar esa bella frase que dice: *aquello otro punteado y expresivo que comenzaba*? ¿Com-

---

(1) Esta intangibilidad es, acaso, la suprema aspiración del gran arte. El arte debe tocar con tales manos los objetos, que los deje inutilizados para otros. Por eso, todo lo acatado es bello y hasta sublime.

(2) *Arroz y tartana*, II, 38 y 39.

prendéis cómo, además de no haberse fijado en esas pequeñeces del análisis, tampoco se hubiera fijado en esas menudencias de la sintaxis?... Ved, pues, lo que debemos al naturalismo, y cómo Blasco Ibáñez, perfecto novelista del realismo, nunca deja de ser psicólogo y estilista.

Y ahora, siguiendo con lo que traía entre manos, voy á citar otras dos ó tres imágenes ó concreciones de estas enormes poderosas tentaculares — para hablar el lenguaje de Verhaeren (porque, en efecto, parecen atraer con sus garras, como el pulpo, toda una serie de ideas y de *sentimientos*)—que pueden comprobarse en todas las obras de Blasco; por ahora me limito á las de esta primera y tan completa. «... Una de esas gargantas de lobo que dan entrada á pasillos y escaleras *estrechas é infectas* como *intestinos*» (1). «Paseábase por la trastienda, mirando los fardos apilados con la misma expresión que si, en vez de paños, percales é indianas, contuviesen un enorme tesoro, toneladas de oro en barras, celemines de brillante, lo suficiente, en fin, para comprar el mundo» (2). Y esta otra, ya citada y tan grandiosa: «La fe se *había rasgado* en él *como una virginidad irreparable*» (3). «No sería millonario, no soñaría con palacios en el ensanche y brillantes trenes de lujo; pero al llegar á la vejez se pasearía por una tienda acreditada, con zapatillas bordadas, gorro de terciopelo y la prosopopeya de un honrado patriarca, viendo á los hijos talludos tras el mostrador, como activos dependientes, y á Tonica, hermosa á pesar de los años, con el pelo blanco y los ojos de dulce mirada, animándole el arrugado rostro» (4). «Las buenas burguesas

---

(1) *Arroz y tartana,* I, 20.
(2) *Ibídem*, II, 34.
(3) *Ibídem*, XI, 222.
(4) *Ibídem*, XI, 233.

se habían fijado en la dulce belleza de Tonica, y, sin dejar de mover los labios, como si rezasen, murmuraron bajo sus velos negros: Será su querida» (1). Y á propósito de todos estos aciertos artísticos, notaré que bien pudieran ser inconscientes. Se ha repetido mucho que Blasco Ibáñez es un gran artista inconsciente. A este propósito recuerdo una anécdota que me fué comunicada en íntima conversación. En cierta ocasión, Blasco Ibáñez describía, con su palabra calurosa y gráfica, en la tertulia de Fernando Fe, una de sus excursiones *observatorias* ó *experimentales*, hechas con motivo de su última novela, *La horda;* y contaba cómo vieron, entre otras cosas, «un montículo que se hinchaba con los escombros y detritus de la gran ciudad...» Los que le oyeron se miraron complacidos por la fuerza de la imagen (2); pero, al leer la obra, vieron con sorpresa que la imagen no aparecía. Esto parece demostrar que Blasco Ibáñez no es un consciente.



Una de las características de Blasco es la creación de personajes de cuerpo entero. En todas sus obras hay uno ó dos que bastarían para inmortalizarlas. Así en *Arroz y tartana*, el de Juanito y el de D. Antonio Cuadros. El primero, tímido, sumiso, dejándose oprimir de la familia hasta el día en que el amor le hostiga y la casualidad le pone en acecho, haciéndole perder la fe en su madre, es un personaje tan vivo, que parece salirse de la novela y como que le vemos andar, moverse, accionar, gesticular. En el capítulo IV nos hace que nos representemos este

---

(1) *Arroz y tartana*, XII, 345.

(2) Con la cual tiene relación aquello de Fedro: *Parturient montes*. Los montes se hinchan y paren. ¡Bella imagen!

tipo en la imaginación en todas sus colosales dimensiones con sólo unos párrafos.

«Juanito era el encargado de abrir la puerta cuando la familia volvía del baile. En la madrugada, cerca de las cuatro, oía chirriar los pesados portones, entraba el carruaje en el patio con gran estrépito y él saltaba de la cama, metiéndose los pantalones. La entrada de la familia le deslumbraba, sintiendo el infeliz una impresión de vanidad... Levantábase mal arropado, tosiendo y tembloroso á abrir la puerta, pues era preciso dejar dormir á las criadas para que al día siguiente el cansancio no les entorpeciera en sus trabajos. Además, la vista de su familia parecía traerle algo de los esplendores de la fiesta: el perfume de las mujeres, los ecos de la orquesta, el voluptuoso desmayo de las amarteladas parejas, el ambiente del salón caldeado por mil luces y el apasionamiento de los diálogos» (1). En estos renglones está retratado de mano maestra el sér dócil, corto de genio, pobre de espíritu é irresoluto. En cuanto á D. Antonio Cuadros, filisteo enrabiado, arquetipo de burgueses, modelo de comerciantes enriquecidos, lo que, en fin, los franceses llaman un *parvenu,* está bien trazado en sólo dos frases que pronuncia en una ocasión en que persigue con audaces conatos de intimidad á doña Manuela. «Los chicos tardarán en venir—dijo D. Antonio—. Rafael estará con sus amigos, y en cuanto á Juanito, le atraen obligaciones ineludibles. Me han dicho que ahora tiene novia y está loco por ella. *¡La juventud! ¡Oh, qué gran cosa!* Ya conozco yo eso, ¿verdad, Teresa?» (2).

En *Flor de Mayo* este personaje colosal es la tía Picores, vieja loba, especie de Mammón con faldas, entronizada en su puesto de la pescadería como en un regio

(1) *Arroz y tartana,* IV, 82 y 83.
(2) *Ibídem,* VIII, 187.

trono. Ved cómo la describe Blasco Ibáñez: «La *tía Picores* mostrábase majestuosa en la alta poltrona, con su blanducha obesidad de ballena vieja, contrayendo el arrugado y velloso hocico y mudando de postura para sentir la tibia caricia del braserillo, que hasta muy entrado el verano tenía entre los pies, lujo necesario para su cuerpo de anfibio impregnado de humedad hasta los huesos. Sus manos amoratadas no estaban un momento quietas. Una picazón eterna parecía martirizar su arrugada epidermis, y los gruesos dedos hurgaban en los sobacos, se deslizaban bajo el pañuelo, hundiéndose en la maraña gris, y tan pronto hacían temblar con sus tremendos rascuñones el enorme vientre que caía sobre las rodillas cual amplio delantal, como con un impudor asombroso remangábase la complicada faldamenta de refajos para pellizcarse en las hinchadas pantorrillas. Su vozarrón cascado era siempre el que decía la última palabra en las disputas de la pescadería, y todos reían sus chistes horripilantes, las sentencias de filosofía desvergonzada que pronunciaba con aplomo de oráculo» (1).

De cierto que hay aquí demasiada concesión á los extravíos del naturalismo: estos *tremendos rascuñones* y esa COMPLICADA *faldamenta de refajos* hubiéranse tomado como pasaporte seguro para la inmortalidad en la época de *La bestia humana*. Hoy día somos algo más rígidos y no admitimos eso á título de materia deleitable, *materia delectabilis,* de arte, ni tampoco á título de información y de exactitud experimental, porque la novela puede pasar sin esos detalles. Mas con ello no quiero decir que yo inculpe á Blasco de lo que se le ha echado en cara tantas veces: ordinariez y vulgaridad. Ambos conceptos parecen tan relativos y elásticos, que sobre ellos ha podido exten-

---

(1) *Flor de Mayo*, I, 17 y 18.

der Gœthe un juicio definitivo. «El arte en sí y por sí—escribe el autor de *Ifigenia eu Tauride*—es noble *(die Kunst an und für sich ist edel):* por eso el artista no se amedrenta ante lo vulgar ú ordinario *(deshalb fürchtel sich der Künstler nicht vor dem Gemeinem)*. Mas aún, desde el momento en que lo acepta (ó lo toma como asunto de su obra) está ya ennoblecido (*ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt*), y así vemos á los grandes artistas ejercer con resolución su derecho de majestad (*und so schen wir die grossen Künstler mit Kühnheit ihr Majestätrecht ausüben).*» En rigor, todo el asunto es tan complicado y se presta á tales tergiversaciones por parte de los que no aman la novela naturalista, que se siente uno inclinado á salir del paso con las mismas palabras que Ovidio empleaba en sus *Elegías* para justificar su libro ante el César:

«Quicumque Argolicâ de classe Caphareâ fugit,
semper ab Euboicis vela retorquet aquis:
et mea cymba, semel vasta percussa procella,
illum, quo lœsa, est horret adire locum.
Ergo care liber, timida circunspice mentem,
et satis a media sit tibi plebe legi.
Dum petit, infirmis nimium sublimia pennis,
Icarus, Icariis nomina fecit aquis.
Dificille est tamen, hic remis utaris an aurâ,
dicere; consilium resque locusque dabunt.»

Lo cierto es que la belleza de ciertas obras, consistente en su pulidez, en su abstracción de todo elemento ordinario, no tiene más que un defecto: que se la viene alabando desde hace mucho tiempo, como los griegos dijeron de la virtud de Arístides, que fué tan celebrado por ella que mereció el apodo antonomásico y panegírico de justo, *ut meruerit cognomen justi*, según decía un ejemplo de mi vieja gramática latina... Y de esas cualidades pudiera también decirse lo que Pascal dijo de los primeros princi-

pios filosóficos, y que queriendo ser elogio suena á reproche: *son demasiado evidentes*. Sí, se ven demasiado estas virtudes estéticas para que no desmerezcan ante la consideración de los hombres lúcidos y sedientos de buen y gran arte. Además, que esta cuerda de la delicadeza y congéneres se ha tocado mucho, y el mucho uso, ó lo que es lo mismo, el abuso de una cosa, engendra desprecio y aborrecimiento hacia ella. Bien lo entendía así Cornelio Nepote, el cual en sus *Vitœ virorum illustrium* escribía convencido y amargado: «*Populi nostri honores quondam fuerunt rari et tenues* OB EAMQUE CAUSAM GLORIOSI, *nunc autem effusi, atque obsoleti.*»

En 1820 se hubieran asustado del primer capítulo de *Flor de Mayo*, que es, sin embargo, la escena popular más verídica y fuerte y con más arte trazada que en España tenemos, y con la cual sólo pueden compararse el capítulo del Carnaval en *La Tribuna*, ciertas escenas de *Fortunata y Jacinta*, muchos cuadros de Pereda (especialmente en *El sabor de la tierruca* y *La Puchera*); y para citar del extranjero, los capítulos salientes de *Germinia Lacerteux*, todo *L'Assommoir* y el capítulo de la consulta en *El primo Basilio*. Ya había escrito doña Emilia Pardo Bazán, con su fina penetración crítica (que siempre ha sido en ella aliada al poder creador), aplicando á España el ejemplo francés: «Los maestros Galdós y Pereda abrieron camino á la licencia que me tomo de hacer hablar á mis personajes como realmente se habla en la región de donde los saqué. Pérez Galdós, admitiendo en su *Desheredada* el lenguaje de los barrios bajos; Pereda, sentenciando á muerte á las zagalejas de porcelana y á los pastorcillos de églogas, señalaron rumbo de los cuales no es permitido apartarse ya» (1). Ya en Francia, Zola

(1) *La Tribuna*, prólogo, 4 y 5.

había escandalizado al asegurar que «mi delito es el de haber tenido la curiosidad literaria de recoger y vaciar en un molde artístico el lenguaje del pueblo». «Es una obra, añadía, llena de verdad, y la primera novela acerca del pueblo que no miente y que tiene *el olor del pueblo*» (1).

Y, sin embargo, esta labor honrada y artística merecía algo más que escandalizados clamores de reprobación. Porque como ha notado muy justamente el tan perspicaz crítico cuanto soberano novelista Palacio Valdés, «ese afán pueril que algunos artistas sin genio manifiestan por ir escogiendo en la naturaleza, no lo que les parece bello, sino lo que creen que debe parecer bello á los demás, y rechazando lo que puede disgustarles, engendra ordinariamente obras frías y desabridas» (2). El minucioso afán del detalle clínico, imperante mucho tiempo en el naturalismo, no era más que un anhelo de verdad; y la verdad, como decía lapidariamente San Jerónimo, no gusta de angulosidades, ni busca espías (*veritas angulos non amat nec quœrit susurrones*). Ya era hora de que los artistas no tropezasen en su camino con obstáculos que les interceptaran en la recta travesía. Ya era hora de que resabios de arte convencional no vedasen el cultivo de la verdad en sus manantiales vivos y claros. Y al fin y al cabo, el naturalismo pudo decir lo del viejo Catón: *sat cito si sat benè,* que fielmente traducido á buen romance da el *más vale tarde que nunca*, ó aquello otro más expresivo del adagio castellano: «más vale llegar á tiempo que rondar un año»...



Quedamos, pues, en que nulamente es reprobable el

(1) *L'Asommoir,* prefacio.
(2) *La Hermana San Sulpicio,* prólogo, XIX.

ansia de verdad que hacía al naturalismo reproducir el lenguaje y los modos de decir, lo mismo que los modos de obrar del pueblo bajo. Así nos hemos acostumbrado á esta opinión, y hoy no tenemos la mental epidermis tan delicada que no podamos resistir escenas como éstas: «La buena moza apeló á su supremo argumento de desprecio. *¡Mira... parla en éste!* Y volviéndose de espaldas con vigorosa rabotada, dióse un golpe en las soberbias posaderas, temblando bajo el percal la enorme masa de robusta carne con la firme elasticidad de los cuerpos duros. Aquello tuvo un éxito loco. Las pescaderas caían en sus asientos, sofocadas por la risa; los tripicalleros y atuneros de los puestos cercanos, formados en grupo, sacaban las manos de los mandiles para aplaudir, y los buenos burgueses, olvidado su capazo de compras, admiraban aquellas curvas atrevidas de sonora robustez» (1). Además, estos alardes de lo que en tiempos de Espronceda aun se llamaba *mal gusto*, están corroborados por una pluma fuerte y por un estilo sano, y no se les puede, por lo tanto, acusar de poco artísticos; pues hoy hemos adquirido una verdad á costa de las penosas luchas de muchos siglos, verdad que decide del destino de muchas obras literarias publicadas en la última mitad del pasado siglo: la de que el artista es el que hace las cosas bellas, ó para expresarlo de otra manera, no sé si más ó menos parodójica, que el Arte crea la belleza y la moldea á su capricho (2).

(1) *Flor de Mayo*, I, 21.

(2) Esto ya lo comprendía el viejo estético inglés Lord Shaftesbury, que escribía en su obra *Moralists: a philosophical Rapsody*, publicada primero aparte en 1709, luego incorporada á las *Characteristics*: «Aunque tengáis afición á otras bellezas (*whatever passions you may have for other Beauties)*, sé, buen Jiloctes, que no sois tan admirador de la riqueza de cualquier clase que le permitáis poseer mucha belleza, especialmente en una masa tosca

No se crea por eso que todo son cardos y espinas en la cerca del naturalismo. Hay flores rojas ó rosadas flores, llenas de languidez y de aroma, de bien oler de cálices y de mimosidad de pétalos. Al lado de lo que parece un bostezo ó un eructo literario, brota un desgarrado suspiro, un íntimo, elegíaco, conmovedor sollozo. Porque aspirando la novela naturalista á ser reproducción fiel de la vida, evidentemente ha de ser como la vida variable y contradictoria, encantadora y divinamente incongruente. Así en el espacio de un momento solemos hablar de amargas afecciones sifilíticas ó de elevadas soñaciones espirituales, y en un breve momento nos quejamos de amarga dispepsia ó lloramos la muerte de nuestras ilusiones de juventud... Entrar aquí con la hoz de la selección, aunque sea la plateada media luna del claro discernimiento, es ridículo y sólo perdonable como travesura de infancia. La Naturaleza no gusta de particiones, como tampoco la vida; ambas, como hembras insaciables, quieren ser amadas hasta por todos y cada uno de los poros de su cuerpo si posible fuese. Además, como ha notado el ya citado

---

(*you are no such admirer of wealth of any kind as, to allow much beauty to it, especially in a rude heap or mass)*. Pero en las medallas, monedas, grabados, estatuas, etc., podéis descubrir belleza y admirarla. De cierto—dije yo—; mas no por razón de los metales. ¿No es, pues, el metal ó la materia lo que es bello para vos?—No.—¿Nada más que el Arte?—Ciertamente.—Luego ¿el Arte es la Belleza?—Justo Y el Arte es lo que embellece (*and the Art is that which beautifies*).—Exactamente.—De suerte que lo embelleciente, no lo embellecido, es realmente bello (*so that the beautyfying, not the beautified, is really beautiful*).—Así parece.—Porque lo que es embellecido es bello solamente por los accesorios de algo que embellece (*only by the accesories of something beautifyings*), y en virtud de tal desaparición y con exclusión de los mismos, cesa de ser bello (*and by the recess or with drawing of the same it ceases to be beautiful*).—Así sea.»

Palacio Valdés—cuyo prólogo á una de sus obras maestras es á su vez una obra maestra de crítica, no sólo del naturalismo en particular, sino en general del arte—, «el contenido de lo bello es indiferente, porque toda la realidad es igualmente bella, que no hay para qué entretenerse en averiguar por qué unos objetos son feos y otros hermosos, y que la ciencia de lo bello no consiste más que en estudiar los sentimientos y los juicios que en nosotros despiertan». Y es una falsa inducción creer que quien escoge alguna vez la realidad en sus aspectos bajos, no pueda comprender más que estos aspectos. Solemne mentís dan á tan absurda hipótesis ciertas páginas de las obras de Blasco Ibáñez. Así, en el mismo primer capítulo de *Flor de Mayo* leemos estas admirables descripciones de amanecer, que no tienen muchos antecedentes en novela española. Porque en la descripción verdaderamente poética y lírica Blasco acaso no tenga otro rival que la señora Pardo Bazán:—Galdós es demasiado minucioso y fatigante, Palacio Valdés gusta poco de describir, Pereda no siente lo moderno. Estas primeras páginas de *Flor de Mayo* son de lo más granado y floreciente que se ha escrito en España. Leed: «Al amanecer cesó la lluvia. Los faroles de gas reflejaban sus inquietas luces en los charcos del adoquinado, rojos como regueros de sangre, y la accidentada línea de tejados comenzaba á dibujarse sobre el fondo ceniciento del espacio. Eran las cinco. Los vigilantes nocturnos descolgaban sus linternas de las esquinas, y golpeando con fuerza los entumecidos pies, se alejaban después de saludar con perezoso *¡bon día!* á las parejas de agentes encapuchados, que aguardaban el relevo de las siete. A lo lejos, agrandados por la sonoridad del amanecer, desgarraban el silencio el silbido de los primeros trenes que salían de Valencia. En los campanarios, los esquilones llamaban á la misa del alba, unos con voz cascada de vieja, otros con inocente balbuceo de niño, y

repetido de azotea en azotea, vibraba el canto del gallo con su estridente entonación de diana guerrera. En las calles, desiertas y mojadas, despertaban extrañas sonoridades los pasos de los primeros transeuntes. Por las puertas cerradas escapábase, al través de las rendijas, la respiración de todo un pueblo en las últimas delicias de un sueño tranquilo» (2). ¿No da esto la sensación de descripcionismo definitivo, acabado, sensación que en España debimos al naturalismo, y que se obtiene acaso solamente en algunas páginas de *Los Pazos de Ulloa*, *La madre Naturaleza* y *La Tribuna*? Porque con el naturalismo penetró en España el gusto por la prosa moderna, y con el gusto, el cultivo de esa prosa: — esa prosa que, siendo menos retórica que la antigua, es, sin embargo, más lírica. Parecerá mentira, pero es muy exacto que párrafos como éste: «junto al puente del mar, los empleados de consumos paseaban para librarse de la humedad escondiendo la nariz en la bufanda; tras los vidrios del fielato, los escribientes, recién llegados, mostraban sus soñolientas cabezas» (2), provocan en el lector la emoción que se deseaba, y que es tan intensa, más (me atrevo á decir) que la que obtenían los viejos poetas románticos con sus empinados conceptos.

Para comprender las diferencias que separan á la descripción moderna y le dan superioridad sobre la antigua, basta leer algunos párrafos de cualquier obra de Blasco. Por ejemplo: «Comenzaba el día en la ciudad. Pasaban los tranvías repletos de madrugadores; trotaban por parejas los caballos del relevo, dirigidos por muchachos, que los montaban en pelo, y por ambos lados del camino desfilaban á la conquista del pan los rebaños de obreros, to-

---

(1) *Flor de Mayo*, I, 5 y 6.
(2) *Ibídem*, I, 6 y 7.

davía adormecidos, camino de las fábricas, con el saquito del almuerzo á la espalda y la colilla en la boca... En las calles comenzaba el movimiento. Iban por las aceras con paso ligero las criadas con sus blancas cestas; los barrenderos amontonaban el barro de la noche anterior; andaban por el arroyo con lento cencerreo las vacas de leche; abríanse las puertas de las tiendas, empavesándose con multicolores muestras, y en su interior sonaba el áspero roce de las escobas arrojando á la calle nubes de polvo, que adquiría una transparencia de oro al filtrarse entre los rayos del sol» (1). Por estos párrafos vemos cómo en la descripción moderna no se desdeñan los detalles al parecer nimios; ellos contribuyen á realzar el aspecto del conjunto. Claro que en este exceso de detallismo había siempre un peligro; pero el artista de buena cepa sabrá esquivarlo con el poder de su sola intuición, sin ayuda de reglas inviolables y fijas. Por lo general, artistas tan inconscientes como Blasco Ibáñez rara vez conocen el valor del término que marcan las reglas, como lo demuestra el hecho de que rara vez razonen en arte (2). Y es precisamente con esta especie de artistas con los que ha de ejercerse la crítica más diestramente, pues es forzoso señalarles códigos y hasta leyes penales para amedrentarlos,—y la crítica es sobre todo abogacía, según la expresión del paradojal Unamuno.

---

(1) *Flor de Mayo*, I, 14.

(2) Por ejemplo, Blasco, que yo sepa, nunca ha dado razones, y por lo tanto, es de presumir que no haya reflexionado sobre su arte, sino en un artículo titulado *El arte social*, donde hacía algunas consideraciones, por cierto bastante deficientes, sobre la novela de tendencia y la novela de tesis. (Véase el primer número de *La república de las letras*.) Y no hay que exigirles primores de crítica á estos artistas, rezagados de las antiguas civilizaciones, donde la inconsciencia constante era el pan nuestro de cada día. *No nos le des hoy.*

«Para obtener de una labor—decía Taine—todo lo que ésta pueda dar, es menester, á mi juicio, entregarse todo á ella, casarse con ella y no tratarla como á una querida con quien está uno dos ó tres años, sin perjuicio de volver á empezar después con otra. Un hombre no produce todo lo que puede sino cuando ha concebido una forma artística, una verdad científica, una idea general, y la encuentra bella hasta el punto de dedicarle todas sus preferencias, de quererla más que á sí mismo, de adorarla como á diosa y de juzgarse feliz con servirla». Esto ha hecho Blasco con su estudio del pueblo; no ha sido un accidente en su vida literaria, una labor á que uno se entrega por pasatiempo y por probar todos los géneros. Blasco Ibáñez ha estudiado el pueblo con delectación y con amor; sus estudios son únicos é incomparables en España; lo mismo el estudio del pueblo bajo madrileño en *La horda*, que el de la gente de mar en *Flor de Mayo*, que el del pueblo del campo en *La barraca* ó el de un pueblo degradado en *Cañas y barro*. Apenas si en *Arroz y tartana* intentó el estudio de la burguesía valenciana, y en *Entre naranjos* da observaciones, aunque superficiales, sobre cierta clase de aristocracia rural. Así que Blasco puede decir de todos sus libros lo que Montaigne decía del suyo único: «No hice mi libro, sino que mi libro me ha hecho á mí; libro consubstancial con su autor, de una ocupación propia, miembro de mi vida, no de una ocupación y un fin extraño como todos los demás libros». Y por eso sus estudios de alma popular no son fatigantes y minuciosos, como los de aquellos que van á ella una vez, por incidencia, y cuyas obras nos dan la impresión de relatos de excursiones á países exóticos, por nadie pisados, donde cada cosa que ve es para el viajero una sorpresa que ingenuamente tiende á reproducir en el lector, siendo así que á éste quizá no le coge de susto ya nada de aquello... Por eso las obras de Blasco revisten un aire de seguridad y

como de fiereza, sobre todo cuando nos habla del pueblo, el eterno niño (1), con sus arranques salvajes y sus exaltaciones de candidez. Porque el pueblo representa en la escala social lo que el niño en la individual; siendo las restantes clases lo adulto, lo adulterado, según un retruécano que me gusta...

Lo conoce bien, y no se engaña ni intenta engañarnos respecto á sus vicios y flacos, que aprecia como pocos.

---

(1) *Le pleuple est simpliste comme les enfants,* decía Renan en una ocasión, con motivo de la inauguración de la estatua de no recuerdo qué médico célebre. Y añadía con frase apropiada á las circunstancias: «No conoce más que dos clases de hombres: los que le divierten y los que le curan (*ceux qui le soulagent et ceux qui l'amusent*)». Sí; el pueblo es candoroso y, por lo tanto, juvenil. Es el niño eterno: todo lo que coge en sus manos lo embellece, dándole el encanto de la inocencia. Todo lo perfuma con su gusto juguetón y travieso. Esto se ve en las algaradas ó revoluciones en pequeño. Este niño eterno que es el pueblo, cuando rompe vajillas y muebles, lo hace con una gracia verdaderamente infantil que nos subyuga y con un atractivo tan ideal que nos hace sonreir á todas las travesuras, aun las travesuras graves, las que dicta la cólera ó el despecho... ¿Hay cosa más agradable que ver á un niño enfurecido? Se retira á un rincón, pone hocico, patalea con gracioso furor, hace mohines y gestos de verdadera rabia... pero le miramos detenidamente un momento... y todo su exterior hace traición á la ira sorda que finge sentir. Le miramos, y en sus ojos serenos, límpidos y dulces, han cuajado lágrimas risueñas, que en vez de afearle le hermosean; se tapa el rostro con los brazos porque la risa está próxima á estallar... Por fin estalla... ¡Adiós toda la adorable murria de aquella gran alma joven que desborda por los ojos toda su candidez y su sana jovialidad! El quería hacernos creer que en su interior se desencadenaba una tempestad violenta; pero todo le contraría y no consigue hacernos pensar sino que su alma está llena de ingenua alegría... Quería actuar *d'enfant terrible*, y á la primera tentativa de examen detenido que en él hacemos suelta la jocunda carcajada, franca y leal.. ¡Ah, eterno niño grande, ya todos te conocemos!...

Así, en *Flor de Mayo* nos presenta un hombre vago y vicioso (Touet), una incestuosa (Dolores) y una degradada física (Rosario). No se entretiene, pues, con vagas declamaciones sentimentales, ni finge á sus héroes arrebolados querubines. El pueblo, viene á decir en conclusión, es sucio, es feo, es degradado; pero hay que limpiarlo, embellecerlo, asearlo. Así salva todos los reproches que puedan hacérsele de ordinariez y de obscenidad. Si sus novelas tienen puntos feos, es que sus novelados los tienen; y así como sería ridículo pedirle una arcangélica pulcritud (de cuerpo, de alma... y de lenguaje) á una pescadora embadurnada de escamas y casi sin lavar, sería burlesco exigir atildada limpieza á una obra que de pescaderas trata. Los tristes seres, los seres sin arte y sin alma que se escandalizan cuando una frase del pueblo demasiado cruda hiere su tímpano — siquiera sea á través de las opacas páginas de una novela—, debieran releer de continuo aquel admirable prólogo de Zola en *L'Assommoir*, verdadero *galeato*, acaso el más sincero y veraz de los que se han escrito. Sus palabras son inolvidables, porque demuestran una vez más cuán propensa es la inteligencia humana á dejarse engañar y á incurrir en juicios extraviados. «Cuando en un periódico se publicó *L'Assommoir*—dice el vigoroso autor de *Nana*—, fué atacado con una ferocidad sin ejemplo, denunciado y abrumado por todos los crímenes. ¿Es, pues, absolutamente necesario explicar aquí, en unas cuantas líneas, mis intenciones de escritor? He querido describir la caída fatal de una familia obrera en el apestado ambiente de nuestros arrabales. En el apogeo de la borrachera y de la holgazanería se encuentra el relajamiento de los lazos de familia, los horrores de la promiscuidad, el progresivo olvido de honrados sentimientos, y, como lógico desenlace, la vergüenza y la muerte. *Es, sencillamente, la moral en acción.*» Nada más exacto. *Tout court*, como dice la bella

expresión francesa; todas las novelas naturalistas son un abreviado de la moral en acción. Por eso son bien de deplorar aquellos hombres funestos que aun se empeñan en sostener la inmoralidad de *Nana* ó de *Cañas y barro*. Claro que no son novelas para leídas por vírgenes; pero las vírgenes, si aun existen en alguna parte esos seres fantásticos (aquí donde ya han desaparecido, según la poética expresión del más prometedor poeta catalán, Carner, los niños, las brujas, los muertos y las hadas: *les infanteses son acabades com les bruxies, els morts y les fades*): las vírgenes, pues, si son merecedoras de nuestra atención intelectual, no merecen en absoluto la literaria. ¿Qué tienen que ver en esto las vírgenes, para quienes está cerrada la mitad del mundo mental, ante cuyos ojos el horizonte interior es un segmento de semicírculo?... Confesemos que lo que aquí indigna es el lenguaje. Muchos que no se cansarían de releer los escabrosos flirteos, y hasta algo más, de una duquesa, hacen remilgos ante una mujer del pueblo que siente, en momentos de debilidad, impulsos de abrazar á un hombre que no es el suyo, ó con quien aun no le vinculan con las ceremonias del Juzgado. Porque ésta lo dice muy claro, y no se recata con anfibologías de gusto dudoso, como la duquesa. No puede darse otra explicación más humana de los clamores reprobatorios que acompañaron ála publicación de las primeras novelas naturalistas, en que se estudiaba el pueblo.

Este estigma de obscenidades con nadie reza menos que con Blasco; tanto es así, que hasta se duda de su naturalismo, si no se supiese que hay otros más que el de la ninfomanía. El autor de *Cañas y barro* parece no haber pasado por ese «período de algunos años, durante los cuales naturalismo significaba *mancebía* y *hospital*» (1).

---

(1) Emilia Pardo Bazán, *Los hermanos Zenganno*. Versión española. Estudio preliminar.

Sus novelas son castas, sobrias como la Naturaleza; no puede decir de ellas Emerson, como dijo de algunos poemas, que son una versión corrompida del texto de aquélla. Así, aun cuando ponga en escena, como ocurre en *Flor de Mayo*, lo que Guy de Maupassant llamaba «el eterno drama que se repite sin cesar todos los días, bajo todas las formas, en todos los mundos», el adulterio, lo hace con una castidad tal, que asombra. Vengan aquí los que á todas horas están clamando contra la novela naturalista, por considerarla constitucionalmente obscena, asquerosa, ilegible. Vengan aquí los que identifican á Zola con Pierre Louys y sostendrían gustosamente que se parecen el uno al otro como «dos gotas de leche» (*sic lacte lacti simile est*, que decía el olvidado y genial Plauto). Vengan aquí, y no encontrarán por ninguna parte ese culto á la mujer desnuda, que Leopoldo Lugones reputaba indignamente, y con razón, por *aspiración suprema de la literatura contemporánea*; de cierta clase de literatura depravada, añadiría yo. Vengan aquí y lean detenidamente las obras de Blasco Ibáñez. Y díganme honradamente si no creyeron habérselas con un asceta. Y esto ocurre con todos los buenos representantes de la novela naturalista. Los que buscan en la novela naturalista una satisfacción á su apetito libidinoso, los que leen *L'Assommoir*, como se leen las colecciones de *Le Rire* ó de *La vida galante*; los que hablan, en corrillo íntimo, de las novelas naturalistas, sibilante y quedamente, como se habla de nefandos libros; esos tales bien pueden ser calificados de hombres lúgubres, lo que en mi idioma particular quiere decir sin arte (*unkunstliche Menschen...*) Bien es verdad que en la novela naturalista se olvida, á veces, la profunda frase de Tito Livio: *Quid salvi est muliere amissâ pudicitia?* Claro que yo no pretendo equiparar á la casta Virginia ó la angelical Graciella con la ninfómana Germinia Lacerteux ó la impúdica Elisa. Mas, á

pesar de todo esto, hay muchas atenuantes, que serían largas y trabajosas de explicar, aunque se emplease el descarnado laconismo forense.

***

Este estudio del pueblo para nadie más apropiado que para un artista como Blasco, poco complicado y poco mixto; es decir, con poca combinación de elementos contradictorios y multiformes. Edmundo de Goncourt escribía en el prefacio á su última novela *Los hermanos Zenganno*, tan admirablemente traducida por doña Emilia Pardo Bazán: «Hemos empezado por la canalla, en razón á que la mujer y el hombre del pueblo, más próximos á la naturaleza y al estado salvaje, son criaturas sencillas y nada complejas; mientras el parisiense y la parisiense de la sociedad selecta, excesivamente civilizados, y cuya marcada originalidad se compone de matices y medias tintas, de menudencias vaporosas—semejantes á las gentiles y discretas menudencias que prestan carácter de distinción al tocado y adorno de una dama—, exigen años de observación á quienes se proponen conocerlos, calarlos y *cazarlos*, y apuesto yo á que el novelista de más alto genio no adivinará nunca á las gentes de salón si se guía por los amigos *chismógrafos* que en lugar suyo van á escudriñar el mundo elegante. Toda la investigación relativa al hijo y á la hija de la civilización parisiense es larga, difícil, laboriosamente diplomática. Á la primer visita comprende el observador el interés de un obrero ú obrera; pero en un salón de París... hay que gastar la seda de las butacas para sorprender su espíritu y arrancar una confesión á sus doradas molduras.» Esto quiere decir que la novela aristocrática exige más arduo trabajo de análisis

que la novela popular (1), y, por lo tanto, hay que sentirse artista más complejo para estar predispuesto á ella. No reza bien tampoco con la novela de las clases altas el método de Blasco, dominado por un escaso sondeo en las minuciosidades del mundo interior. Y para hacer la novela aristocrática hay que sondear mucho, cauterizar muchas heridas, pansar otras, abrir algunas, dilatar no pocas. Porque decir novela aristocrática es como decir novela del tedio. Esta novela exige mayor complejidad de análisis, porque es preciso escorticar más, rascar más (y perdónese lo pedestre, en gracia á lo plástico de la imagen), pues las materias de análisis ostentan más arrugas, más callosidades que las de las novelas populares. Por eso, artistas como Zola y Blasco apenas si pueden extenderse á la clase media, y su centro está en las clases bajas. Las mejores novelas de ambos grandes artistas (2) son las que estudian el pueblo. Y ya que he apareado los nombres de estos dos grandes artistas, diré algo sobre su parecido moral é intelectual, que se ha hecho notar con mucha frecuencia, y más bien con malévolas intenciones,

---

(1) Sin embargo, en España ha dominado durante mucho tiempo la absurda teoría (llamarla singular aun es poco... poco fuerte), «sostenida hasta por personas tan discretas como el crítico barcelonés Ixart, de que para pintar duquesas no conviene lo indispensable para estudiar á las aldeanas y maritornes: aproximación, asimilación artística, impresión directa». (Emilia Pardo Bazán: *El Padre Luis Coloma: biografía y estudio crítico*, IV, pág. 55.) La nunca bien admirada autora de *Morriña* hacía bien en tocar este espinoso problema.

(2) Esto no veda para que yo reconozca belleza á obras como *Nana* y otras del autor de *La terre*, donde se estudia á las clases acomodadas. En cuanto á Blasco, ya se ha hablado tan elogiosamente como merecía de *Arroz y tartana*, estudio de la clase media valenciana. Pero en la creación de tipos y en el desarrollo del plan, nunca éstas superan á las novelas populares.

si ha de decirse la verdad. Se habla, á propósito de Blasco, de la influencia de Zola. Sin él no hubiera salido á luz el autor de *La Barraca*, según atestigua él mismo. Mas no es bien insistir mucho sobre esto en una literatura vieja ya de tantos siglos, la cual pudiera decirse una literatura de impregnaciones y reminiscencias. Así como cuando en la atmósfera se han disuelto multitud de átomos de esencias aromadas, es muy difícil esquivar su absorción, no de otro modo es casi imposible impedir que ciertas influencias literarias muy marcadas imperen sobre nuestro espíritu. Además, hay un período en todo desenvolvimiento de nuevas doctrinas: el terrible período que doña Emilia Pardo Bazán llama, con mucha propiedad, de *sturm und drang*, empleando una bella frase alemana; período en que parece como que las ideas se dilatan, se elastifican, y al cristalizarse en fuerzas, en tendencias, según la concepción favorita de Fouillée, penetran en todos los espíritus, y los arrollan de tal manera, que escasos resisten su invasión. Y es en esa época cuando resulta muy arduo definir lo que es adquirido y lo que es consubstancial, y por lo mismo no se puede culpar á nadie de imitador ó de influído. No se podría señalar á punto fijo la parte de ajeno y la parte de propio que hay en cada cual. Así, por ejemplo, la poesía de Rubén Darío ha influído de tal manera en la actual que reina en España, que no se sabría distinguir lo que se debe á la ilustre personalidad del autor de *Prosas profanas* y lo que es privativo de cada cual. Y no por eso se les podría tildar de imitadores, sin grave ofensa al derecho más rudimentario.

Aparte de eso, hay quien no juzga ofensa que se le llame imitador, en cuanto que esto significa adoración y embebecimiento en un autor preferido. «No temáis —escribe Emerson en sus *Hombres simbólicos* — ser tildados de imitadores. Más grande y noble es la devoción al genio que el miserable orgullo de ocultar centones de otro: sé

no ya tú mismo, sino un platonista; no ya un alma, sino un cristiano; no ya un naturalista, sino un cartesiano; no ya un poeta, sino un shakesperiano» (1). Quien se ofende de que le llamen imitador, es porque confunde la imitación con el plagio. En rigor, no andan del todo descaminados; los imitadores, ya lo he dicho una vez, son seres bizarros, como los plagiarios son seres penables. Otro término debiera emplearse para expresar esta idea: el de influencia, que es el exacto y correspondiente. Los influídos son seres respetables, dignos de toda nuestra consideración; tienen un ideal, que empareja y se confunde con el ideal de belleza que han tenido otros anteriores á ellos; es natural, pues, que al presentarlo surjan coincidencias, identificaciones, más bien que de expresión, de concepto. Otra cosa ocurre con los imitadores: son grotescos porque tienen algo de simios. Y de los plagiarios ya no hablo; deben ser encomendados á la acción de nuestro prudente Código penal. Hay mucha diferencia entre asegurar que tal ó cual artista se parecen, tienen semejanzas y parentescos más ó menos acentuados, y poder denigrar á un autor como el conde de Toreno,

el necio vil de corazón de cieno,

cuando, contestando á los que le preguntaban si era afecto á las obras de Espronceda, dijo: *Me gustan más los originales*. Indudablemente, Espronceda sigue siendo un gran poeta romántico, pero también es verdad que la acu-

---

(1) Bien distantes estamos aquí de las afirmaciones de otro pensador no menos alambicado (y á veces tan conceptuoso y enrevesado) que el autor de *Natura*, Baltasar Gracián, quien escribe: «La admiración es comúnmente sobrescrito de la ignorancia; no nace tanto de la perfección de los objetos cuanto de la imperfección de los conceptos... Merezca cada cosa la estimación por sí, no por sobornos del gusto.» (*El héroe y el discreto*, primor V.)

sación subsiste, no desvirtuada, sino más bien reforzada por la mala octava real que el autor de *El diablo mundo* dedicó al noble vil... Así, pues, la acusación de estar influído por algún gran maestro no puede pesar como piadiosa culpa sobre el espíritu de cualquier artista, cuando es un indicio de que se ha sondeado su conformación; y sólo puede causar repulsión cuando se hace en forma burda y grosera (1).

Volviendo á mi tema, diré que la influencia de Zola en la manera de novelar Blasco es innegable, y él mismo no la rehuiría. La misma mesura en el manejo de los elementos dramáticos y en los diálogos de los personajes. El mismo procedimiento para dialogar, que crea una especie de *diálogo interior*, por decirlo así, muy gráfico, artístico y agradable (con el cual se evitan las imperfecciones del diálogo directo), privativo del autor de *Nana* y del autor de *La Bodega*. La misma creación de tipos episódicos, entre los cuales pudiera formarse la galería de personajes más humanos de sus novelas, tipos que asoman una vez y quizá no vuelvan á aparecer en escena, porque tal vez no encuentren oportunidad para ello; la misma manera de expresión, en la que el lenguaje, aun sirviendo sólo de vehículo del pensamiento, adquiere á veces una artística grandiosidad; el mismo amor á la novela popular, y, sobre todo, al lenguaje del pueblo, fresco y rápido, y al cabo de algún tiempo de vida literaria, la misma insania de la novela social... Fuera taimonía señalar las diferencias de temperamento entre ambos artistas: Blasco es más meridional, luego más retórico en ocasiones; tiene también más imaginación;

---

(1) Como lo ha hecho, por ejemplo, un Max Nordau, escribiendo en su forma acostumbrada de ataque brusco é irrazonado: «Una novela de Emilio Zola es exactamente como una novela de Eugenio Sué, del abate Prevost ó de Scarron.» (Véanse las *Paradojas psicológicas*, I y II.)

no necesita acudir con tanta frecuencia al documento humano y á la experimentación; es más vehemente; no trabaja en frío, razona menos su arte; nunca ha llegado á ser crítico, como lo fué (y bien formidable, bien perspicaz por cierto) el autor de *Fécondité*.

***

Es innegable que el naturalismo satisfacía una exigencia y respondía á una necesidad del espíritu humano. Según la hermosa definición de Enrique George, el hombre es un animal insaciable (1). Como cada cincuenta años necesita cambiar radicalmente de modas en el vestir, exige también modificar—cada cincuenta años, calculando aproximadamente—su tipo ideal de Belleza (2). Por

---

(1) El doctor Bunge tuerce la frase, que en rigor tiene el mismo sentido, diciendo: *el hombre es un animal que aspira.* (Véanse sus *Principios de psicología individual y social*, I, § I.) En *Progress and Poverty* explana George su idea, dando, sin querer, bases para una teoría sobre el origen del arte. Porque, en efecto, esta *insaciabilidad*, esta *aspiración* continua—que hacen que en el hombre el apetito sexual, v. gr., en el animal simple movimiento mecánico, efectuado en una época determinada y siempre sin dilapidación de fuerzas, llegue á convertirse por la repetición en un hábito, y por el carácter de *humanidad* que á él aporta en fuente de goces y hasta en manantial de emociones artísticas, y el apetito *alimenticio*, deleite del paladar con la hartura, y del gusto con el refinamiento—, ¿qué son sino los impulsos que más tarde le mueven á la creación de un alimento mental que sacie su apetito inteligente? Con esta generalización noto ahora que me he acercado más de lo que quisiera á las teorías de Spencer y Ribot sobre el origen del arte. Lo cierto es que yo he querido ser sincero y explanar largamente esta idea, formada en mí antes de conocer la obra del autor de *Social problems*. La seriedad crítica me obliga á hacerlo constar así.

(2) «*By a law of Nature*—escribe Carlyle en *Past y present*,

esto puede decirse que ella es cambiante y que no hay un arquetipo de belleza, sino tipos provisionales.

Antes del último tercio del siglo pasado, por ejemplo, antes de que Wal Whitman hubiese forjado sus maravillosos poemas de la ciudad industrial; antes que en pintura Claudio Monet hubiese planeado sus estaciones de ferrocarril—para no citar más que dos considerables ejemplos—, no se comprendía que la vida contemporánea y la actividad obrera pudieran ser objeto del arte (1). Sería absurdo negar, por otra parte, que este imperio de la moda lo imponen generalmente aquellos que no ven en el arte sino el deleite de un momento—y una época en historia equivale á un momento en nuestra vida—, y que tratan de sanar su paladar estragado con variaciones efímeras de manjares; y aquí está el bello epíteto griego empleado con toda su propiedad, porque en su espíritu, estragado como un mal paladar, las teorías y las aficiones á una escuela determinada duran lo que las rosas, según el dulce Malherbe, *l'espace d'un matin*... Esto lo demuestran hechos concluyentes que á todas horas podemos comprobar en torno nuestro. Se exalta con preferencia á olvidados artistas que, de cuando en cuando, surgen en el cielo del Arte—como esas estrellas fugaces que sólo se dejan ver á ratos—, imponiendo su brillo y haciéndose admirar. Antes de Mac-Pherson, v. gr., no se supuso que hubiese existido un bardo legendario en la remota Gaelia; vino el hábil mixtificador y supo poner de moda á Ossian, de tal modo, que todo lo que venía de aquellas épocas parecía

---

II, IV—*all ideals have their fatal limits and lot, their appointed periods of growth, of maturity, of decline, degradation, death and dissappearance.*»

(1) Véase lo que con aplicación á la pintura y escultura dice Roberto de la Sézeranne en su obra *Les questions esthétiques contemporaines*; Introducción.

una maravilla clásica. Entonces los cantos á la manera de... (siempre hay alguna manera que priva) parecían maravillas de dicción, y todo lo que oliese á esto encantaba al arte civilizado. Así se han resucitado obras de artistas olvidados, lo cual prueba mejor aún la insaciabilidad del sér humano, en arte como en todo. Esta insaciabilidad, que en el fondo es un producto de insanos apetitos mentales, conviértese, á vuelta de depuraciones y noblemente manejada por artistas de fuerza, en acicate de empresas grandes.

La variabilidad del tipo estético es causa de las mayores ignominias y de las mayores grandezas. Ignominias en manos de un actualismo exagerado que no concibe sino lo que es del momento actual y lo que viene de quien sienta en los bancos de su pequeña capilla (1). De aquí proceden en línea recta el chaleco rojo de Gautier en el estreno de *Hernani*, y las invectivas de Zola contra Hugo: indicios sociales ó intelectuales de la misma idea; el frenesí de lo aportado por una nueva escuela; las extravagancias á que conduce la actualización de un tipo estético. Mas volviendo al punto de donde me trajo esta divagación, quede sentada la siguiente verdad: que el tipo estético es variable, y que esta variabilidad, siempre que no se rebaje á la humillante condición de motivo para contiendas y rencillas ínfimas entre artistas, es activo impulso

---

(1) Ejemplo de las exageraciones á que conduce la glorificación del tipo estético actual con mengua de los anteriores, es aquella chispeante y encantadora anécdota que corre entre los artistas sobre Delacroix é Ingres. Se dice que habiendo preguntado una persona á este último qué pensaba del primero, respondió: «*C'est un homme de génie; mais n'en parlez pas.*» Y habiendo repetido el juicio del autor del famoso *Diario*, y preguntado á éste á su vez qué pensaba de su contrincante, contestó riendo: «*C'est un homme de talent; mais n'en dites rien*».

que da origen á las grandes innovaciones, á las grandes audacias, que pasadas por el tamiz de la historia son las obras del genio.

Por consiguiente, dejemos declarado que una de las grandes *conquistas* del naturalismo es la *revelación de la belleza moderna*. Sully Prudhomme, que, por otra parte, en estrofas de hierro ha cantado á la locomotora—por lo cual le reprocha un reciente poeta polaco—, sostiene con Ruskin que la industria humana llegará á ser cada vez más incompatible con el arte. Habla de los *magnifiques vaisseaux à voiles d'autrefois* y de nuestros *laids bateaux à vapeur*. Ruskin tenía verdadero odio á los ferrocarriles; Tennyson le respondió que el arte puede cubrir, como la naturaleza, con sus flores, las vías y los taludes de los caminos de hierro. ¡Linda frase! El arte lo embellece, lo beatifica todo, y este beatificar bien puede tomarse como frase que tiene su sentido propio ó como vil remedo onomatopéyico del *beautify* inglés, y entonces la frase podía laconizarse en la lengua del poeta de Maud: *Art beautifies everything*. Por eso los grandes autores modernos han podido cantar, como Zola en *La bestia humana*, la energía de una locomotora en movimiento, ó describir, como Blasco Ibáñez, la actividad de un gran centro industrial en *La Bodega*.

Y además de la belleza moderna, el naturalismo vino á enseñar la gracia misteriosa de cada momento de nuestra vida.



Para dar una demostración directa del pesimismo forzoso que se ve obligada á aceptar como condición primaria la novela naturalista, á base del romanticismo, que la vida no nos *llena*, vengamos á examinar el asunto y desarrollo de dos novelas de Blasco Ibáñez, acaso las dos mejores como novelas (en cuanto que están más concebidas,

más planeadas y más hechas, y en cuanto que son un sistema eudemonológico completo y cerrado) (1): trátase de *Flor de Mayo* y *La Barraca*. En efecto: Blasco Ibáñez, como todo gran novelista, como todo gran artista, como todo gran pensador, es un descontento, un agriado, un aburrido. Sí, no temo decirlo, y me adelanto á todas las rechiflas, porque extiendo la idea y siento esta luminosa verdad: el artista que no es un aburrido, es un aburriente; quien no se aburre él mismo y muestra su aburrimiento en una bella forma intelectual, dedicándose al arte, á la ciencia, á cualquier lenitivo de esta enfermedad enorme que se llama la vida, aburre al lector porque no logra interesarle; los optimistas son empalagosos y tediosos: éste es su primer pecado, si no tuviesen otros mucho más graves. Todo novelista como Blasco Ibáñez es un pesimista, un soñador; en fin, lo que yo llamo, con frase algo ruda, un poetazo. Quien no se cansa, se fatiga, se pone taciturno y meditabundo en esta mascarada de la existencia humana, bien pobre de espíritu ha de ser, porque con poco ha de satisfacerse. Quien no mira hacia arriba ó hacia lejos, vacío de inteligencia debe de ser. Y si efectivamente se cansa, se pone melancólico y lúgubre, forzosamente ha de acogerse á un pasatiempo trascendental, á un burlavida agradable, á un emético eficaz, á un calmante supremo; llámese arte, ciencia, religión, etc. (2). De aquí que el

---

(1) La novela debe ser (he llegado á esta conclusión) una doctrina filosófica sobre la vida, lo cual no impide que yo repruebe el que en ella se trate de demostrar ni de enseñar nada. Mas una cosa es el arte predicador (que siempre suele ser el diablo ídem) puesto en práctica, y otra bien distinta exigir que el novelista actual (como comprendía muy bien Palacio Valdés y exponía en su libro *Los novelistas españoles*), además de reproducir con verdad la vida real y de poner de relieve los caracteres morales, sea *un poco metafísico*.

(2) Esto no quiere decir que esas cosas sean pasatiempos, cal-

novelista (como lírico y artista que es) sea siempre *un descontento* (1), según ha notado esa admirable mujer que se llama doña Emilia Pardo Bazán, y que fusiona en sí, de la más perfecta manera, el genio del novelista creador y del crítico descomponedor; esa mujer prodigiosa que ha reunido en sí las actividades supremas que pueden tener cabida en la inteligencia humana.

La acción no es hermana del sueño, como pensaba muy bien Baudelaire. El novelista conoce mejor que nadie esta verdad, y de ahí que sus obras sean todas un himno de desengaño; por algo se emplea la frase vulgar: novelero. Sí; vivir la vida de novela es vivir la verdadera vida, porque acaso no hay más razón de vivir que la de tratar de realizar lo soñado. Vivir en la imaginación una vida ideal para luego chocar con la vida tosca de la realidad: he aquí el eterno castigo humano. La novela es en ese sentido un sueño modelado: por eso no gusta á los prestamistas, que quisieran más bien balances de bolsa ó fieles contrastes de pesos y medidas. Todo lo que contribuya á realzar un poco la mezquindad de la existencia lo tienen por cosa de visionarios ó locos. Como no sienten necesidades espirituales, no quieren el análisis de la vida, análisis del cual resulta un arancel favorable para el debe del sueño y desastroso para el haber de la realidad. Desearían más bien que se nos presentase la vida como

---

mantes, eméticos, ni nada de eso, sino que, como dice poco más ó menos Schopenhauer, no recuerdo donde, «toda inteligencia superior procede por imágenes».

(1) «El novelista—escribe—es, por punto general, un descontento; quiere restaurar los tiempos pasados ó adelantar los futuros su pesimismo; no obstante, viste de color de esperanza ó de recuerdo; y por impersonal ó impasible que aparezca en la forma, aunque sea el marmóreo Flaubert, el ideal que lleva dentro sangra al contacto de la realidad presente.» *(El P. Luis Coloma: biografía y estudio crítico*, III, pág. 41.)

un jardín: el jardín de Cándido y de los optimistas. ¡Quisieran que éste fuese *el mejor de los mundos posible*; sin duda lo será; pero como no es el mejor de los mundos soñados, les ofende que un novelista presente en un espejo las imágenes de su existencia, que suelen ser desgraciadas y feas.

Mas vuelvo (y ya es hora) á las novelas de Blasco Ibáñez. Su plan nos demostrará cómo el pesimismo es la conclusión obligada de todas ellas. En *Flor de Mayo* presenta la rivalidad de dos mujeres cuya vida está amargada por la rivalidad que provoca un amor incestuoso. Del fondo de la novela se desprende la misma amarga conclusión que de este vaso de tristeza que es la vida: todo cuanto vivimos no vale la pena de un esfuerzo, y, sin embargo, estamos condenados á la dura ley (*dura lex, sed lex*) de molestarnos por vivirlo. Esta conclusión es, aunque otra cosa crean los relojeros ó los bolsistas, la más filosófica posible.—Empecemos en *Flor de Mayo* con el episodio del capítulo segundo. En este encantador fragmento de la segunda novela del autor de *La Barraca* se advierte el arte de Blasco Ibáñez en el manejo de la humanidad. Es un carácter admirable este de Tona, tal como lo describe Blasco en páginas que dan lugar á hermosos alardes de arte. No afinará el autor de *Arroz y tartana* para percibir esas que el espiritual *Azorín* llama con propiedad y elegancia *realidades segundas*; pero lo que es las realidades primeras, las realidades á flor de piel, ¡vaya si las siente y las plasma con singulares bríos! Sobre todo, para la prótasis, es decir, para la parte expositiva del asunto novelesco, Blasco Ibáñez no tiene rival. Se resiente de más endeblez cuando llega al punto culminante del efecto dramático; parece como si aquí se detuviese y alientos le faltasen.

Bosquejos como los de Blasco Ibáñez encantan al más obtuso intelecto y al más estragado paladar, compren-

diéndose así la importancia, alcance y vuelos que en nuestra época ha tomado la novela, hasta el punto de que se haya podido decir con razón que *ningún ramo literario la iguala* (1). El *don de humanidad*, si así puede hablarse, es el don privativo y distintivo de todo gran novelista. Este don le asiste, ¡cómo no!, y bien ampliamente, á Blasco. Crear caracteres imperecederos, inmarcesibles, inobliterables, es la gran alegría del novelista. En las novelas de Blasco Ibáñez los más salientes son estos caracteres.

*
* *

«Una tarde de domingo, en la taberna de *Las Buenas Costumbres*, título terriblemente irónico...» Así se lee en el tercer capítulo de *Flor de Mayo*, en un florido párrafo que de tan linda manera comienza. Esto hace pensar que una de las más gallardas y galanas empresas reservadas á la bella novela realista es la de *historiar lo pequeño*. No es justo que pasen desapercibidos detalles tan expresivos para el espectador bien acondicionado. Pues bien: sin la novela realista muchos acontecimientos de la vida cotidiana y muchos objetos insignificantes del mundo exterior no serían objeto de admiración. Así, el sutil Unamuno, que aunque desinteresado de toda crítica profesional, ejerce, cuando quiere, una especie superior de crítica, muy universalizada y metafísica; el genial pensador de *Tres ensayos*, ha podido escribir, en su última obra, *Vida de Don*

---

(1) «Sólo el drama es el único que se eleva á su altura, pero jamás en tan amplio horizonte como ella, por lo mismo que su voz no es tan constante ni suele llegar á las poblaciones más humildes.» (Fernández Espino: *Influencia de la novela en las costumbres* (en su *Estudios de literatura y de crítica*).—Cita tomada del olvidado y meritísimo autor de *La novela y sus cultivadores. Literomanías*, I, pág. 264; Madrid, 1897.)

Quijote y Sancho (1): «El mejor libro de Historia Universal, el más duradero y el de historia más verdaderamente universal, sería el de quien acertase á contar con toda su vida y su hondura las rencillas, los chismes, las intrigas y los cabildeos que se traen en Carbajosa de la Sierra, lugar de 300 vecinos, el alcalde y la alcaldesa, el maestro y la maestra, el secretario y su novia, de una parte, y de la otra el cura y su ama, el tío Roque y la tía Mezuca, asistidos unos y otros por coro de ambos sexos. ¿Qué fué la guerra de Troya, á que debemos *La Iliada*? Y las moscas, pulgas y mosquitos deben quedar muy satisfechos, porque vamos á ver: á algún sujeto que intrigue, cabildee y se revuelva en esta ciudad en que escribo, ¿qué otra probabilidad puede quedarle de pasar de un modo ó de otro y bajo uno y otro nombre á la posteridad, sino el que acierte yo, ó acierte otro que como yo ame á Dulcinea, á pintarlo con sus rasgos universales y eternos?» (2). ¡Palabras hermosas y definitivas, dignas de ser escultas en bronces por los buenos amadores de la bella novela realista! Insita debe ser en el novelista del realismo la facultad de reproducir los caracteres con tal fuerza de evocación que los convierta en macrocosmos disminuídos. Cada palabra aquí es reveladora de un mundo; cada gesto nos expresa una vasta serie de ideas. Así no se podría nunca hacer resaltar bastante la influencia que aquí tiene un acento tónico bien puesto, un artículo de más ó de menos. Pues en este arte de bien combinar las palabras, de

(1) Ni siquiera mentada por los críticos militantes, que, sin duda, reservan su tesoro délfico para más nobles empresas: los estrenos del triste Arniches ó del melancólico Chueca, que dan «fórmulas concretas», y aplastan «la hidra de la reacción», y exterminan «el fantasma del clericalismo».

(2) Cap. XLVI, páginas 302 y 303.

modo que suplan á los gestos y á las acciones (1), pocos excelen como Blasco Ibáñez. Pocos como él han sabido plasmar estos personajes, casi todos populares, incomplejos y densos, de vigorosos trazos, que tan resaltantemente aparecen en sus novelas, como en los grandes pintores de retratos asoman los tipos.

La fuerza de observación no es sino el complemento de la curiosidad. Y aunque alguien se escandalice y lo tome á broma, la curiosidad, ese feo vicio de las mujeres, es la que ha dado origen al drama y á la novela, que viene á ser un drama más protásico, más expuesto, menos desarrollado y menos sintético. Pues bien: la curiosidad, cualidad inseparable y distintiva de todo sér pensante (2), es el acicate que ya en los primeros escalones de la cultura mueve al hombre á interesarse por el hombre, por las ideas y sentimientos de sus semejantes, bien para aparearlas con las suyas, bien para hacer reflexión sobre ellas; y así se explica que, como notaba muy bien el calalán Aribau (3), la novela ha de empezar precisamente con la lengua, y que apenas haya llegado ésta á su completa formación, cuando ya aquélla exista y en floreciente estado.



Llegamos á *La Barraca,* la novela más perfecta de

---

(1) Muchas veces he pensado si el ideal sería combinar con la acción emocionante de la bella novela realista la influencia de las artes plásticas. Así podría reproducirse el gesto y el ademán de un personaje en el momento de una acción determinada, su tono de voz, su modo de vestir, su porte, etc., dando con ello impresión de vida más perfecta y exacta.

(2) Véase á Navarrete: *Bosquejo histórico sobre la novela española* (*Biblioteca de Autores Españoles,* II.)

(3) *Discurso preliminar sobre la primitiva novela española.* (En el vol. III de la *Biblioteca* de Rivadeneyra.)

Blasco Ibáñez como obra poemática, de conjunto. Señálase además esta obra por una cualidad muy saliente: en ella se esboza por vez primera la preocupación de los problemas sociales, que más tarde había de significar á Blasco hasta el punto de hacer producir obras, si no más artísticas que las primeras, por lo menos más batalladoras y agresivas. El primer capítulo de esta hermosa novela tiene páginas de las mejores de Blasco, y hay un lindo encanto en las estudiadas descripciones de amanecer, todas ellas labradas con arte, y entre las cuales pueden entresacarse estos párrafos tan bellos: «Los últimos ruiseñores, cansados de animar con sus tiernos trinos aquella noche de otoño, que por lo tibio de su ambiente parecía de primavera, lanzaban el gorjeo final, como si les hiriera la luz del alba con sus reflejos de acero. De las techumbres de paja de la barracas salían las bandadas de gorriones como tropel de pilluelos perseguidos, y las copas de los árboles estremecíanse con los primeros jugueteos de aquellos granujas del espacio, que todo le alborotaban con el roce de su blusa de plumas» (1). Esta comparación designa muy bien el sello del espíritu de Blasco Ibáñez: un espíritu áspero, algo tosco, como el popular, pero que á veces hace saltar de su corteza basta inopinadas chispas de lirismo. La imagen no puede ser más expresiva; á cualquiera se le hubiera ocurrido comparar los ruiseñores con *alados y canoros poetas*, como exigía la retórica convencional; hasta se les hubiera podido erigir en plumígeros académicos, especie de Condes de Cheste con pico y plumas, comparanza no del todo desacertada que ahora me viene á las mientes;—pero ¿quién hubiera discurrido esta inaudita analogía entre *los pintados pajarillos* y los granujillas de blusa que pululan por nuestras grandes capi-

(1) *La Barraca*, 5 y 6.

tales?...—Pues bien, esto es característico en Blasco: la energía y novedad de tan inusitada metáfora sólo puede ser inspirada por su espíritu fuerte y rudo. Rudeza que no excluye, sin embargo, la visión de cosas delicadas, humildes y poéticas, como podréis advertir: «Despertaba la huerta, y sus bostezos eran cada vez más ruidosos. Rodaba el canto del gallo de barraca en barraca; los campanarios de los pueblecitos devolvían con ruidosas badajadas el toque de misa primera, que sonaba á lo lejos en las torres de Valencia, azules, esfumadas por la distancia...» (1).

Las imágenes de Blasco Ibáñez son tan prácticas que á veces ofenden por su aspereza ó por su bizarría. Los ejemplos son tan hirientes, que no resisten apenas el comentario. «De vez en cuando, como sonoro trompetazo del amanecer, rasgaba el espacio un furioso rebuzno del cuadrúpedo paria, como protesta del pesado trabajo que caía sobre él apenas nacido el día» (2). Esta es una notable muestra de la amplificación, es el gran encanto del arte; así se comprende que el hombre dé vida á las cosas inanimadas, y así se desecha también la opinión de algunos artistas (como Azorín) que, voluntaria ó involuntariamente cegados, desearían repeler la metáfora. La metáfora ó, para hablar más genéricamente, la imagen, nunca podrá eliminarse del arte, porque ella representa el poder creador del artista. Más aún: la imagen es la personalidad, y la resobada frase de Buffon *El estilo es el hombre* transvertirse aplicándola á la imagen. La imagen es como el sello timbrado de la potencia creadora, es la fe notarial, que certifica de la verdad en el *registro de la Naturaleza*, «que siempre funciona», para emplear una de esas imá-

(1) *La Barraca*, 6.
(2) *Ibídem*, 7.

genes que desconciertan por lo atrevidas y sirven para invalidar mi teoría, siendo el sello de una personalidad vigorosa: la personalidad de Emerson, «el pastor de los prados verdes y pálidos», según le ha llamado el hondo Mæterlinck en su estilo recamado de oro y pedrería, como las dalmáticas de las viejas catedrales. Continuando con esta dura labor á que voluntariamente me someto (y créanme que así la crítica no resulta un deporte, como el *lawn-tennis*, ni un matafastidios, como el provinciano tresillo, sino una rígida y laboriosa empresa, algo más pedernoso que la de redactar proyectos de ley en el bochornoso Congreso); continuando, pues, con el análisis detallado de las obras de Blasco, y ahora en particular con *La Barraca,* encontramos en el primer capítulo imágenes tan vigoro sas, tan de relieve como éstas: «Por los altos ribazos, con un brazo en la cesta y el otro balanceante, pasaban los interminables cordones de cigarreras é hilanderas de sedas, toda la virginidad de la huerta, que iba á las fábricas, dejando con el revoloteo de sus faldas una estela de castidad ruda y áspera» (1). ¿No es una de las más fuertes imágenes que pueden registrarse en lengua española? Difícilmente nuestros autores más atildados y correctos aciertan con un rasgo de creación tan vigoroso. Sí, una vez más se confirma: la imagen es la manifestación del poder artistico. La imagen es la fantasía; la imagen es la asociación de mundos diversos y hasta opuestos; la imagen es la omnipotente inteligencia del hombre, que crea un mundo para comprenderlo; la imagen es el arte (2).

---

(1) *La Barraca,* II.

(2) Por algo De Quincey comparaba en cierto pasaje de sus obras su pensamiento á un tirso, sencilla vara que toma su fisonomía y todo su hechizo del complicado follaje que la rodea.—Esta es ley general del pensamiento. Suprimir, pues, la imagen vale tanto como quitar todo hechizo al tirso y dejarlo descarnado.

Claro es que si yo fuese un desagradable Miguel de Escalada, podría cebarme en Blasco desde el punto de vista gramatical. Bastaríame multiplicar los ejemplos de *cosas* tan *horribles* como ésta: «Cosas horribles *era lo que* inspiraba la contemplación de los campos abandonados, y su tétrica miseria *aun descollaba más con* el contraste de las tierras que los rodeaban» (1). Esto no es sintaxis castellana ni cosa que lo valga. Y si en un mismo párrafo se cazan dos gazapos de esta cuantía, ¿qué no ocurriera si yo tuviese el valor de recorrer las obras de Blasco párrafo á párrafo con este carnicero fin? Arrojo, pues, para su deleite y recreación las obras de Blasco Ibáñez á los Valbuena *and company limited* — que es, según la hermosa y nunca envejecida imagen bíblica, como arrojar margaritas á los puercos (¡y perdón por la manera de señalar!)... Yo, por mi parte, comento así. Hay en las obras de Blasco faltas de régimen, de construcción; hay hasta barbarismos gramaticales. Y bien, ¿qué?, como exclamaría cualquier Gómez Carrillo de poco más ó menos. Hoy hemos perdido de tal manera la noción de las faltas contra la gramática, que las observancias apenas las admiramos, y á quien discrepa de ellas no lo deprimimos. Hemos dejado de ser literalistas; los nebrijenses y apostillistas nada tienen que hacer con nosotros; hoy hemos hallado que *todo es espíritu*. Además, sabemos que los más grandes escritores son siempre los que dan más que trabajar á los gramáticos censores (2).—Blasco Ibáñez no es ni un preciosista ni

---

(1) *La Barraca*, 21.

(2) «El abate de Olivet despellejó á Racine, y la crítica del abate Morellet, por juiciosa que fuese, se ejercitó en vano contra Chateaubriand. Acaso si escritores tales como Molière, Saint-Simon, Balzac ó Michelet, en los cuales un gramático puede notar á cada página lo que llama faltas, han tenido el poder de representar los hombres y las cosas con tanto relieve y esplendor, esta incom-

un académico, para ser ponderado con este fiel contraste de pesas y medidas. No es un preciosista, y por eso no se asustaría de faltillas que un Flaubert juzgara irremisibles, y nunca le ocurriría como al coloso de *Salambó*, que—de igual manera que Calipso no se consolaba de la partida de Ulises, según nos cuenta su compatriota Fenelón—tampoco se consolaba, según nos dice su amigo Gautier, de haber dejado pasar en *Madame Bovary* «*une couronne de fleurs d'oranger*».—Tampoco es académico, y por lo mismo no le duelen construcciones ó regímenes; se preocupa poco de todo lo que no sea natural, y sabe bien que nada impide tanto serlo como el deseo de parecerlo, según nota el bilioso Duque de la Rochefoucauld. Así tiene á veces imágenes tan ingenuas, tan incomplejas, tan poco estudiadas, tan populares como éstas: «Esparcíase por los campos la bendición de Dios...» Sólo en el Romancero ó en los cantares del pueblo podrían recogerse imágenes tan espontáneas, tan primitivas, tan puras, tan cándidas (en el sentido literal y en el translaticio de la frase), tan *nevadas*, si puede hablarse así, como ésta, que compara el amanecer con la bendición de Dios. Y en contraste con esta cándida y linda imagen, léanse las bizarras y retorcidas y recargadas metáforas que le siguen: «Tras los árboles y las casas que cerraban el horizonte asomaba el sol *como enorme oblea roja*, lanzando *horizontales agujas de oro*, que obligaban á cubrirse los ojos. Las montañas del fondo y las torres de la ciudad tomaban un tinte sonrosado; las nubecillas que vagaban por el cielo coloreábanse *como madejas de seda carmesí;* las acequias y los charcos del camino parecían poblarse de *peces de fuego*» (1).

---

parable fuerza de expresión proviene en gran parte de sus irregularidades, hasta de sus incorrecciones.» Jorge Pellisier: *Mr. Paul Bourget, écrivain*. (Véase *La Revue*, 15 de Octubre de 1905.)

(1) *La Barraca*, 11.

En el primer capítulo plantéase el problema, núcleo y nervio de la obra: la usura aplicada á la propiedad inmueble, de la cual es la hipoteca de las tierras representación genuina—como el préstamo es su manifestación en la propiedad metálica—. Aquí se habla ya del judío D. Salvador; se plantea el problema con la presentación de la pobre moza de partido, Rosario, que sale á la puerta del infecto burdel á tomar la leche que en las madrugadas vende su vecina Pepeta. La escena es de una desgarradora y punzante tristeza. Este es uno de los más grandes méritos de Blasco, de los que más relevantemente harán descollar su personalidad en lo futuro y ante los extraños: que sin falsos lirismos, sin comentarios sentimentales, con la presentación de la verdad glacial y descarnada y cortante como el filo de una espada, sabe conmovernos, sabe, sobre todo, mostrarnos la tristeza, más bien la miseria de la vida, ese es el tema, el hermoso y atrayente tema de las obras de Blasco Ibáñez. En este sentido, en el único sentido posible, pueden llamarse pesimistas, no en el sentido de que introduzcan filosofías más ó menos germánicas ó más ó menos filosóficas (1); y Alberto Savine, que caracterizaba el naturalismo español como optimista y creyente, se hubiera visto bien apurado ante este modelador, quizás el más vigorosamente naturalista de los españoles (2).

---

(1) Quiero decir con eso que un novelista no tiene derecho á ser un comentador ó un abreviador de Schopenhauer, ni menos á introducir índices psicofisiológicos á lo Claudio Bernard en una novela; pero sí puede y debe presentarnos su concepto eudemonológico, su noción del mundo y de la vida. (Véase á este propósito el bello prólogo de *Clarín* á la segunda edición de *La cuestión palpitante*, la obra capital de crítica de la Sra. Pardo Bazán.)

(2) El culto y perspicaz joven Fernando M. Torner, que ha dedicado un folleto nutrido de doctrina y de crítica (dos cosas raras

La prosa de Blasco Ibáñez, tumultuosa, férvida (si cabe utilizar aún este castigado adjetivo de que tanto han abusado los aborrecidos poetas quintanescos); esa prosa que nunca tiene el aire gastado, marchito, lacio, decaído, demacrado de los autores de decadencia; esa prosa que es como la de Goethe, locuaz *por complacencia en las palabras propias y en las bellas formas del discurso* (1), la

---

en nuestro país) á la obra *Cañas y barro*, de Blasco, á propósito de cuyo análisis tendré ocasión de citarle más reiteradamente, nota lo mismo y estima que si el autor de *Arroz y tartana* se distingue de los naturalistas franceses, es porque su estilo es más *luminoso*, y porque de sus obras más pesimistas se escapa siempre «un torrente de vida que todo lo avasalla».

(1) El admirado Federico Nietzsche, tan molesto en calidad de filósofo como apreciable si se le considera artista; ese Nietzsche, á quien los jóvenes tan beatamente reverencian por haber sido fecundo en fáciles desplantes acráticos; ese Nietzsche, á quien aun escritores tan cultos, tan perspicaces, tan leídos, y tan geniales como Martínez Ruiz, reputan por el más grande pensador del siglo, siendo así que no ha creado un sistema de filosofía, como Schopenhauer, el cual no por eso dejó de ser artista, y sí con eso fué vero filósofo, al revés de lo que pensaran estos jóvenes demasiado celosos de su arte (*zelus litteraturæ comedit me et opprobia exprobiantium Nietzschium ceciderunt super me*); Nietzsche, pues, distinguía varias especies de locuacidad (esto es, de tumulto de expansión, de superabundancia, según el bello decir latino: *ex abundantiâ cordis os loquitur*) de lujo de expresión, en fin, de lo que mejor se llamaría, en latín, *copia dicendi*. «Existe—escribía—una locuacidad de la cólera, muchas veces en Lutero y también en Shopenhauer. Una locuacidad que proviene de una excesiva abundancia de fórmulas de concepto, como en Kant. Una locuacidad que deriva del placer de volver de una manera siempre nueva sobre la misma cosa; se encuentra en Montaigne. Una locuacidad de naturaleza pérfida; el que lea los escritos de esta época se acordará probablemente para este caso particular de algunos escritores. Una locuacidad que produce la complacencia de las palabras propias y en las bellas formas del discurso; muchas veces en la prosa de Goethe. Una locuacidad por puro amor al tumulto y á la con-

prosa de Blasco, digo, ha sabido expresar con rara fuerza de vida una sensación no muy común en los novelistas (en España, Galdós lo ha cultivado exclusivamente, y comparte esta gloria con la admirable Pardo Bazán, que tiene insuperables estudios de infancia en *La piedra angular* y *La madre Naturaleza)*: el estudio del niño (1). En este novelista vigoroso y áspero, que es el autor de *La Horda*, surge á veces como inopinada y extraña vegetación un destello de ternura casi maternal, casi inconcebible en quien no haya dado á luz, dejando desgarrarse las entrañas por un capullo de mimosa y blanda carne. Así en este capítulo nos pinta con cuatro palabras la enternecedora figura del pequeño Pascualet, «un chiquillo regordete y panzudo que sólo tenía cinco años y á quien adoraba la madre por su dulzura y mensedumbre, prometiéndose hacerlo capellán» (2). Ved con qué minuciosidad (nacida del amor y del apasionamiento por el tema) de detalle y con qué enternecedora emoción (á pesar de la rigurosa impersonalidad exigida al novelista del naturalismo y que el autor de *La Condenada* observa), nos relata Blasco los martirios del pobre pequeñuelo y de sus hermanos: «Comenzábase á caracolear en torno de los tres hermanos, á perseguirse riendo—pretexto malicioso, inspirado por la instintiva hipocresía de la infancia, para empujarles al pasar—

---

fusión de los sentimientos: por ejemplo, en Carlyle.» (*La Gaya Scienza*, libro II, § 97.)

(1) Si yo fuera un especialista de los que tanto abundan en el vecino país de Francia; si yo cultivara ese género que con tanto interés y acierto han tratado críticos tan cultos como Pellisier y Weiss (véanse en las colecciones de *La Revue* sus hermosos trabajos), haría objeto de fervientes cariños y de mis laboriosos estudios un trabajo que se titulase *El niño en la novela naturalista*. ¿Hay quién se atreva á esto? Pues manos á la pluma.

(2) *La Barraca*, 156.

con el santo deseo de arrojarlos en la acequia que bordeaba el camino. Después, cuando quedaba agotada y sin éxito esta maniobra, comenzaban los pescozones y repelones á todo correr. *¡Lladres, lladres!* Y lanzándoles este insulto, les tiraban de la oreja y se alejaban corriendo para volverse un poco más allá y repetir las mismas palabras. Esta calumnia inventada por los enemigos de su padre era lo que ponía á los muchachos fuera de sí. Los dos mayores, abandonando á Pascualet, que se refugiaba llorando tras un árbol, agarraban una piedra y entablábase una batalla en medio del camino... La lucha no tenía fin hasta que pasaba algún carretero, que enarbolaba el látigo, ó salía de las barracas algún viejo, garrote en mano, y los agresores huían, se desbandaban arrepentidos de su hazaña al verse solos, pensando aterrados, por el fácil cambio de impresiones de la infancia, en aquel pájaro que lo sabía todo y en lo que les guardaba don Joaquín para el día siguiente... Aquel día la batalla había sido dura. ¡Ah, los bandidos! Los dos mayores estaban magullados; era lo de siempre, no había que hacer caso. Pero el pequeñín, el *obispo*, como cariñosamente le llamaba su madre, estaba mojado de pies á cabeza, y el pobrecito lloraba y temblaba de miedo y de frío. La feroz pillería le había arrojado en una acequia de aguas estancadas, y de allí le sacaron sus hermanos cubierto de barro negro y nauseabundo... La madre le acostó en su cama, pues el pobrecito seguía temblando entre sus brazos, agarrándose á su cuello, y murmurando con su voz que parecía un latido: *¡Mare, mare!* ¡Señor, dadnos paciencia! Toda aquella gentuza, grandes y chicos, se había propuesto acabar con la familia» (1).

En el capítulo siguiente el novelista presenta á Batiste

---

(1) *La Barraca*, 157, 158 y 159.

camino del mercado, reuniendo sus multiplicadas tristezas. La pobre Roseta sin novio, enferma de amor; el pobre niño con la cara aún vendada; hasta las bestias expirando en el establo. «Al pobre Batiste, tan severo y amenazador, lo que más le dolía de todas sus desgracias era el desconsuelo de la muchacha, falta de apetito, amarillenta, ojerosa, haciendo esfuerzos por aparecer indiferente, sin dormir apenas, lo que no impedía que todos los días marchase puntualmente á la fábrica, con una vaguedad en la mirada reveladora de que su pensamiento rodaba lejos, de que estaba soñando por dentro á todas horas» (1). Aun habrá quien después de leer esto siga vociferando y propalando por ateneos, liceos y otros círculos... viciosos (2) que la novela naturalista es la mano sucia de la literatura y que sólo se preocupa de infectos tipos y desagradables escenas; aun habrá quien no conceda diploma de belleza á las obras de los grandes autores del naturalismo; aun habrá quien prefiera las incinerandas novelas de don Manuel Fernández y González (3) á las siempre deleitosas de doña Emilia Pardo Bazán. Hay que perdonarlos, porque, como ha notado muy bien esta incomparable mujer, las mieles de la realidad les saben á hieles á los bobos (4). Bobo y desgraciado, inciente sobremanera y en sumo grado lú-

---

(1) *La Barraca*, 164.

(2) Perdón por el *calembour*.

(3) Y conste que yo estimo algunas cualidades de este privilegiado talento, tan lastimosamente perdido para el arte. Es un dolor que hayan salido de su pluma disparates como *El pastelero de Madrigal* y cosas por el estilo. Lo de incinerandos va para la Academia Incinerables sería más breve y más conforme al genio de la lengua... Pero el Diccionario de la que brilla, fija y da esplendor procede con una lógica tan sabia y tan inaccesible al común de los profanos, que, dando á incinerar la significación de reducir á cenizas, da á incinerable la de no reductible á cenizas.

(4) *Polémicas y estudios literarios*, 261.

gubre debe de ser quien no le saque jugo al sutil aroma que exhalan páginas tan embriagadoras como las citadas.

***

Blasco no es un artista corrector. En realidad, para limar y pulir hay que resignarse á no ser fecundo, y Blasco quiere ante todo ser fecundo, porque así se lo ha impuesto como tarea y porque además cree en la virtud redentora de la fecundidad, puesto que adora la fuerza; y en literatura como en todo, según ha dicho Menéndez Pelayo y á propósito de Galdós, la fuerza es la que domina. Blasco Ibáñez es un viril y un vigoroso, tanto física como psíquicamente. Físicamente, es, de fijo, de los que pudieran decir, un poco fanfarrona y un poco ingeniosamente, como Teófilo Gautier: «Yo levanto muchos kilos en el dinamómetro y hago metáforas que se siguen. Todo está ahí.» En lo psíquico, la tarea de limar tiende á producir la endeblez y el descaecimiento físico. Flaubert tuvo días—cuando estaba más enfervorizado en componer *Salambó* y *Madame Bovary*—de levantarse de la silla sudando, con debilidad general y con calambres, y eso que Flaubert era de una construcción robustísima. Lo que se quiere, pues, dar como *élan* espiritualista redunda á veces en trastorno fisiológico. Otro testigo de cuenta, también novelador naturalista, podemos sacar á plaza. Se trata del gran novelista belga, del Zola de su país, del potente Camilo Lemonnier, que confiesa en alguna parte: «Escribo de pie ante un alto pupitre, triturando cada frase, congestionado, sudoroso, dando patadas de desesperación ante las palabras que se huyen. Porque para decir una cosa no hay dos voces. Sólo hay una. Yo desconfío del que, cambiando de asunto, es incapaz de cambiar los signos representativos. Si se trata del verano, las palabras deberán ser claras y ligeras. Pero eso es inútil para

describir los silencios helados del invierno. El estilo es un ritmo, y ese ritmo es el movimiento mismo de un alma en correspondencia con el universo». (Véase el hermoso estudio de Gómez Carrillo—¡un atormentado del estilo, él también, uno de los que sufren crucifixión por la frase justa y noble!... *Sobre el trabajo de la prosa artística*; en su libro *El modernismo*.)

He aquí con qué enternecimiento, con qué amor nos describe Blasco el presentimiento de la muerte del chiquitín, que tiene el padre al volver de Valencia: «Oíase en el camino un lento campanilleo que poblaba la obscuridad de misteriosas vibraciones. Batiste pensó en su pequeño, en el pobre *Obispo*, que ya había muerto. Tal vez aquel sonido tan dulce era de los ángeles que bajaban para llevárselo y revoloteaban por la huerta no encontrando su pobre barraca. ¡Si no quedasen los otros... los que necesitaban sus brazos para vivir!... El pobre hombre ansiaba el anonadamiento; pensaba en la felicidad de dejar allí bajo, en el ribazo, aquel corpachón cuyo sostenimiento tanto le costaba, y agarrado al almita de su hijo, de aquel inocente, volar, volar como los bienaventurados que él había visto guiados por ángeles en cuadros de las iglesias. El campanilleo sonaba junto á él y pasaban por el camino bultos informes que su vista, turbia por las lágrimas, no acertaba á definir. Sintió que le tocaban con la punta de un palo, y levantando la cabeza vió una escueta figura, una especie de espectro que se inclinaba hacia él. Reconoció al *tío Tomba*: el único de la huerta á quien no debía algún pesar» (1).

Este párrafo nos demuestra con qué observancia cumple Blasco uno de los más duros preceptos de la estética naturalista: la impersonalidad. Por algo ha tomado sus leyes de

---

(1) *La Barraca*, 188 y 189.

estética del maestro Zola. Este fué quien más sumisamente aceptó el precepto recomendado (no puede hablarse de imposición en una reunión amical) por el maestro de *Salambó*. Esta doctrina, seductora porque halaga el mayor afán de todo escritor—su deseo de crear seres vivos fuera de sí—, peligrosa porque corre el riesgo de desterrar del relato la emoción comunicativa y la humanidad, Goncourt y Tourgueneff la aceptaron con reservas; Daudet se resistió siempre á ella (1), como ha hecho notar muy relevantemente el mismo Zola en un inolvidable párrafo. Pues bien: Blasco Ibáñez es en España el novelista que con más rigidez observa esta importantísima ley, que algunos juzgan nimia é insignificante. Además de la impersonalidad interior que en sus primeras novelas le hace prescindir de atribuir á los personajes un pensamiento que no sería el suyo, si bien fuese el del autor (así en el párrafo citado, lo mismo podría hablar un escritor de ortodoxia algo más acendrada que la del diputado republicano); además de eso, digo, observa la impersonalidad puramente exteriorista ó protásica. Así es el único novelista español que nunca desliza un *nuestro héroe*, ni nos habla de *como dijimos en otro capítulo*; grave defecto y no por fácil de curar menos lamentable, aunque otra cosa crean algunos, en el que incurren aun autores tan límpidamente entroncados con el naturalismo francés como doña Emilia Pardo Bazán y Pérez Galdós (ya no hablemos de Palacio Valdés y Pereda, menos observantemente afiliados á la escuela de Medan), y cuya omisión es, por lo tanto, más de estimar en Blasco Ibáñez.

Las páginas dedicadas á la lucha en la puerta de la taberna y al asesinato de Pimentó por Batiste son de las

---

(1) Véase Eduardo Rod: *Nouvelles études sur le XIXe siècle*, páginas 3, 4 y 5.—París, 1889.

más cruentamente intensas y emocionantes que tiene la novela de Blasco Ibáñez. Al repasarlas, al advertir la acuidad de la emoción en ellas expresada, vienen á la memoria involuntariamente las palabras de Taine: «Lo único que en mí se reproduce intacto é íntegro es el matiz preciso de emoción, áspera, tierna, extraña, dulce ó triste que otrora ha seguido ó acompañado á la sensación exterior y corporal.»

Batiste, desahuciado de la posibilidad de vivir allí, debe iniciar su éxodo penoso y fatídico. «¡El pan!... ¡Cuánto cuesta ganarlo! ¡Y cuán malos hace á los hombres!» Estas hermosas y pungentes palabras hieren más que el lirismo desenfrenado de los románticos vates.—Prenden fuego á su barraca; sólo queda incombusto su pobre corazón. Ved aquí los soberbios párrafos con que termina esta conmovedora novela: «La vega silenciosa y ceñuda les despedía para siempre. Estaban más solos que en medio de un desierto; el vacío del odio era mil veces peor que el de la naturaleza. Huirían de allí para comenzar otra vida, sintiendo el hambre tras ellos pisándoles los talones; dejarían á sus espaldas la ruina de su trabajo y el cuerpecillo de uno de los suyos, del pobre *albaet*, que se pudría en las entrañas de aquella tierra como víctima de aquella loca batalla. Y todos con resignación oriental, sentáronse en el ribazo y allí aguardaron el día, con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que tenía sus rostros atontados con reflejos de sangre; siguiendo con la inquebrantable pasividad del fatalismo el curso del fuego, que devoraba todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznables y ténues como sus antiguas ilusiones de paz y de trabajo» (1). Así acaba esta mirabilísima novela, acaso el más hondo poema realista

(1) *La Barraca*, 282 y 283.

que se ha escrito en España junto con *La Tribuna* y *La alegría del capitán Ribot*. La conclusión (literal y translaticiamente) no puede ser más triste, como todo lo humano lo es. *El apetito es la esencia del hombre*: esta frase profunda de Spinoza, el pulidor de vidrios, el melancólico enamorado de la adolescente Clara, es quizás el mejor resumen de toda novela naturalista. Los que se quejan del pesimismo de ésta no ven que lo triste es la vida; y que la novela, si se complace en detallar los aspectos sombríos de ésta, es precisamente por deplorarlos. ¡Ay, si los naturalistas son á veces obscenos, es porque comprenden que muchas veces la mujer, ese sueño, es obscena, y si son melancólicos, es porque ven lo melancólica que resulta la vida para todo espíritu noble! ¡Ay, si á veces se arrastran por el cieno, ellos que desearían sacudir el cielo azul con alas de oro, es porque ven—¡y con cuán honda tristeza!—que en la vida muchas veces hay que arrastrarse! ¡Y si os hablan de cosas vulgares—la cocina, la taberna, la navaja, el adulterio, el coito—pensad que con la mente están imaginando paraísos aéreos de luminidad y de sueño!... ¡Oh, cuántos ensueños cortados, cuántas ilusiones desquebrajadas, cuántas fantasías rotas anidan ocultamente bajo las al parecer infectas páginas de *L'Asscmmoir!*

La conclusión de *La Barraca* es también fatalista. El fatalismo es, aunque otra cosa crean algunos, quizás la doctrina filosófica más cómoda. No mata toda actividad, como se piensa, ni reduce á un pasivismo bestial; deja siempre un escape á los sueños, y los sueños son la primera materia de las acciones. Abroquelándose con ella, no se desespera de la vida ni tampoco se le adora babosamente; sabiendo bien á qué atenerse respecto al alcance y proporciones de esta broma pesada que, á veces, resulta intolerable, se fía algo al destino, y no hay motivos para abatirse desconsoladamente. La esencia del fatalismo véola yo condensada en aquellas bellas estrofas

de uno de los poetas franceses actuales más respetados por las generaciones jóvenes, aunque á mí me resulte molesto por un razonamiento largo de explicar, el griego Jean Moreas, que escribe en sus *Stances*, donde intenta resucitar la tradición de Malherbe:

Ne dites pas: «La vie est un joyeux festin»;
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse.
Surtout ne dites pas: «Elle est malheur sans fin».
C'est d'un mauvais courage et qui trop tôt se lasse.
Riez comme au printemps s'agitent les rameaux,
Pleurez comme la bise ou la flot sur la grève;
Goûtez tous les plaisirs et souffrez tous les maux,
Et dites: «C'est beaucoup, et c'est l'ombre d'un rêve».

Me he detenido tanto en *La Barraca* porque, además de ser la obra mejor de Blasco, la más poemática, la más completa, la más novelesca, enseña mucho á los seres ineptos que, incapacitados de hacerla, creen poder condenarla con cuatro frases, tildándola de vulgar y cosas por el estilo. Terminaré con unas palabras de Goethe, que realzan la esencia de la novela: «Apoderarse de un asunto, y ser dueño de él; esto exige fuerzas gigantescas, y es más difícil de lo que se cree.»

*
* *

Entre naranjos representa en la obra de Blasco «la novela autobiográfica *interior* que todo novelista fecundo escribe una vez en la vida, irresistiblemente impulsado por la necesidad de comunicar las penas, aliviándolas» (1). En ella se modifica un poco la manera de Blasco, no tanto la manera técnica como la estética. La influencia de

---

(1) Emilia Pardo Bazán: *Estudio preliminar* en la versión española de *Los hermanos Zemganno*, XVIII. *La España Editorial.*

D'Annunzio (en *Il Fuoco)* aparece más predominante que la de Zola. Esto no impide que la novela sea completa, *cerrada,* si cabe expresarse así, como debe serlo toda buena novela naturalista, y que deje una emoción de conjunto, al contrario de las del cargantísimo Gabriel, que sólo son bellas por fragmentos aislados. En esta de Blasco todo está perfectamente combinado, y el buen orden de la novela hace olvidar que pueda haber partes flacas. Esta es la gran superioridad y el gran encanto de toda obra hecha con arreglo á los austeros cánones de la técnica naturalista. Se ha comparado *Entre naranjos* con la *Pródiga*, de Alarcón (1); en efecto, se la podría considerar como un paréntesis romántico en la obra rígidamente naturalista de Blasco; á propósito de ella, el inmortal *Clarín* hablaba del *temperamento sanguíneo* de Blasco, esto es, del temperamento expansivo, tumultuoso, desenfrenado, un poco á lo Espronceda, un poco según la vieja tradición lírica castellana. Puede llamarse también romántica la obra por su concepción, por su idea matriz, nunca por su aspecto y por su exterioridad; romántica, porque es la más subjetiva; no obstante, Blasco conserva en ella una rígida *impersonalidad exterior*. La idea matriz, vuelvo á indicarlo, es romántica. Trátase de la caída de una mujer que parecía inquebrantable... en aquella ocasión, por la complicidad maldita de la *lujuriante* (aquí sí que es exacto este castigado y molesto adjetivo) vegetación valenciana; de la naturaleza levantina en la primavera. Yo, que, en buen hora lo diga, no creo mucho en estas complicidades acomodaticias, y sí más bien, pensando cuerdamente y á lo Schopenhauer, en el despertar del instinto de la especie, ó, para hablar más cruda y más

---

(1) Véase el folleto ya citado del culto joven Torner sobre *Cañas y barro.*

humanamente, en el exceso de calor vital que busca escape, me rindo, sin embargo, al arte soberano con que Blasco nos presenta esta capciosa mentira de la complicidad de las fuerzas naturales.

Entre naranjos es la novela en que Blasco Ibáñez estudia más directa y valientemente el influjo del medio sobre los personajes; la que ataca con más denuedo la batallada cuestión del influjo del mundo exterior en el interior. En ese sentido, puede llamarse la más pura, la más genuina, la más representativamente regional entre las novelas de Blasco; la que da más la razón á esta frase inolvidable, que Stendhal, precursor y maestro de Taine, estampó en el prefacio de *La Cartuja de Parma:* «Siempre que uno avanza doscientas leguas desde el Mediodía hasta el Norte, tiene derecho á un nuevo paisaje y á una nueva novela.» El *leit-motiv* de esta obra, la mejor de Blasco en punto á descripciones y á fuerza léxica, es precisamente la atmósfera de la región, el ambiente cálido y enervado de las campiñas valencianas en primavera. Ved cómo apunta esta especie de compás ritornelado, que después se dilata y se magnifica: «El campo parecía estremecerse bajo los primeros besos de la primavera. Cubríanse de hojas tiernas los esbeltos chopos que bordeaban el camino; en los huertos, los naranjos, calentados por la nueva savia, abrían sus brotes, preparándose á lanzar, como una explosión de perfume, la blanca flor del azahar; en os ribazos crecían, entre enmarañadas cabelleras de hierba, las primeras flores. Rafael se sentó al borde del camino, acariciado por la frescura del césped. ¡Qué bien olía aquello!» (1). Este es el mismo tema lírico repetido en toda la obra. En ella Blasco Ibáñez da un solemne mentís á una acusación, con mucha frecuencia dardeada con-

(1) *Entre naranjos*, III, 209 y 210.

tra los escritores naturalistas: la falta de imaginación. Se creía atribuir el método de análisis y de documentación á escasez de fantasía, á carencia de poder creador. Quien haya leído esta obra de Blasco, donde se manifiesta una poderosa imaginación amplificadora, no podrá admitir este dicterio. En rigor, deberá desecharlo todo aquel que haya sabido leer reflexivamente las obras maestras del realismo.

Los que buscan estilo refinado, artesonada frase, locución aristocrática, no dejarán de encontrar rasgos de estilo más exquisito, más ducal, en esta obra de este artista, nunca plebeyo, pero inclinado por su estudio de las cosas plebeyas á plebeyizar un poco su lenguaje. No es extraño que Blasco Ibáñez, artista para todos, y cuyas obras principalmente se dirigen á personas de mediana y hasta de nula instrucción, nunca se haya preocupado con exceso de afinar su lenguaje, y sobre todo de matizarlo, para hablar en este tono filarmónico que le debe ser grato. Y, sin embargo, en esta obra tiende á más exquisitez; hasta en esto es visible la influencia (no sé si llamar benéfica ó perniciosa) de D'Annunzio. Su estilo, por lo general rudo y áspero, toma aquí tonalidades y velaturas propias, más bien que de la técnica naturalista, de la época agitada y transicional que ha seguido al naturalismo. Así en esta obra puede leerse: «Rafael se sentía intimidado, por aquella voz ligeramente burlona que parecía poblar la obscuridad de mariposas de brillantes colores» (1). Imagen genial, admirable, que sólo puede escribirse después de haber leído y rumiado la afirmación de Baudelaire: «Los sonidos, los perfumes, los colores, se corresponden.» Imagen atrevida, que evoca todo un mundo, que superpone un paraíso á la árida planicie de la sensación escueta, y que sólo puede

(1) *Entre naranjos*, 1.ª parte, V, 114.

compararse con aquella, insuperada en poesía española, del genial Rubén Darío:

Las ermitas lanzaban en el aire sonoro
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro (1).

Los que tildan á Blasco de artista vulgar y tosco, los que no conceden derecho de ciudadanía á sus obras en la magnificente urbe del arte, los que no ven belleza sino allí donde hay un torneado y requintado estilo, los que gustosamente nos dejarían confinados á todos los artistas en la Siberia de un preciosismo *d'annunziano*, deben recordar otra imagen maravillosa que en esta misma obra tiene Blasco, cuando habla de «ese viento exótico que parece soplar en los puertos y en las grandes estaciones de ferrocarril» (2).

Y los que, ateniéndose á las estrictas exigencias de la novela, pidan visión realista, reproducción de escenas vividas y cosas vistas todos los días, idealizadas por la imaginación de un artista, aquí tienen este párrafo: «Las calles estaban solitarias... Los desocupados se encerraban en los cafés, frente á los cuales pasaba apresuradamente el diputado, recibiendo al través de las ventanas el vaho ardiente en que zumbaban choques de fichas y bolas de marfil y las animadas discusiones de los parroquianos (3). O bien este otro, aún más intenso y entremezclado con un valiente rasgo de psicología burguesa: «Estaban bajo los árboles de la alameda. Pasaban los carruajes formando una inmensa rueda en el centro del paseo, brillantes los arreos de los caballos y los faroles del pescante con el reflejo del sol, viéndose á través de las ventanillas los som-

(1) *Prosas profanas: Cosas del Cid*, 140.
(2) *Entre naranjos*, 2.ª parte, VII, 281.
(3) *Ibídem*, 1.ª parte, I, 8.

breros de las señoras y las blancas blondas de los niños. Don Andrés se indignaba ante la tenacidad del joven. Enseñábale aquellas familias, de exterior tranquilo y feliz, paseando dentro de sus carruajes, con la plácida calma de una abundancia sedentaria y exenta de emociones. ¡Cristo! ¿Tan mala era aquella vida? Pues así podía vivir si él era bueno, si no volvía la espalda al deber: rico, influyente, respetado, envejeciendo rodeado de hijos; lo único que en este mundo puede desear una persona honrada» (1). La novela entera deja una penosa impresión de desencanto, mas hay en ella suficientes escenas de alegría y juventud, que subsanan este defecto. ¿Y por qué llamarlo defecto?... Toda buena novela naturalista debe ser así, como la vida, alegre á ratos, á ratos melancólica, muchas veces lúgubre; en resumen, una broma pesada, más ó menos soportable, según el humor y las circunstancias.



Sónnica la cortesana pertenece á un género de novelas que yo, francamente, detesto. Y nadie extrañe mi brusquedad rayana en grosería: la novela histórica, y más aún la novela arqueológica, es un género insoportable, soporífero, porque se requiere para él un genio colosal. Acaso no gusto yo de más novela arqueológica que *Salammbó*, y aun ésta la leo más por deleitarme en su maravilloso lenguaje que por ver resucitado un mundo antiguo. No digamos nada de novelas arqueológicas como las de Jorge Ebers y otros. Con toda su erudición y su documentación exacta, no se hacen menos ingratas y fastidiosas. Si la del autor de *Madame Bovary* resulta algo menos, es, aparte de su fino lenguaje, porque aquél, se-

(1) *Entre naranjos*, 2.ª parte, VII, 290 y 291.

gún propia confesión, quiso «fijar un espejismo aplicando á la antigüedad los procedimientos de la novela moderna» (1). Sólo así es posible hacer deleitosa esta especie de novela; por un procedimiento que yo llamaré transposición de temas líricos, como hay transposición de claves en música. La antigüedad en sí es fría y seca; lo que no se parece con nosotros, no nos toca, no nos conmueve *(émouvoir, toucher*, sería mejor en prosa francesa más gráfica); refugiarse en otra civilización es propio de espíritus débiles, cansados. Sólo puede atribuirse á una *desorientación mental estupenda*, como ha notado con portentoso acierto el más grande de nuestros novelistas jóvenes, el autor de tres obras incomparables, únicas en España, el genial Felipe Trigo, que descuella sobre nuestra mediocridad ambiente; sólo, pues, á ese fenómeno psíquico puede atribuirse el *atavismo incomprensible* que hace volver los ojos á Egipto ó á Grecia, como nota muy bien el admirable autor de *La sed de amar* (2). Quería yo, pues, indicar que de esa posibilidad de comprender otra civilización, como comprendemos la nuestra, en la cual nos hemos educado y formado, dimana la urgente necesidad de esta transposición. O lo que es lo mismo, se hace necesario trasladar nuestro ambiente allí, mudarnos de casa mental, como quien dice, y esto (hay que confesarlo) es un corrupción, un fraude, bien que esté legitimado como piadoso fraude, *pia fraus*, poético fraude, *poetica fraus*. Así, pues, en la novela arqueológica no hay más que dos partidos: ó corrupción ó insipidez. Ambos son á cual más detestables; de aquí que sean detestables casi todos los poemas y novelas arqueológicas (3).

---

(1) *Salammbó*: Apéndice, Carta á Sainte-Beuve; Diciembre 1862: Edición definitiva, pág. 354.

(2) Prefacio á la 2.ª edición de *Las Ingenuas*, III.

(3) La expresión parecerá demasiado fuerte, pero bastará colo-

Y si esto resulta aun poseyendo la erudición de un Ebers y de un Flaubert, una previa y sólida educación clásica, ¿qué no ocurrirá donde esto falta, como indudablemente falta en Blasco Ibáñez? Si Flaubert necesitó conocer todas las lenguas semíticas, y aun así confesaba modestamente que «no sé ni el hebreo, ni el árabe, ni el alemán, ni el griego, ni el latín, y no me jacto de saber el francés» (1), ¿qué haría otro que no sepa el griego, el hebreo, el árabe ni el alemán? Flaubert, á pesar de esto, y aunque se burle de la arqueología, y aunque no aspire á ella, y aunque se extrañe de que un ilustre arqueólogo tome interés por «una novela sin prefacio y sin notas», y pierda sus ocios «en una literatura tan ligera», no deja de citar á escritores tan disímiles y varios como Jeremías, Maury, Polibio, Cicerón, Strabón, Eusebio, Selten, y libros como *De diis lybiis*, las *Mémoires de l'Académie*

---

carse en mi punto de vista para comprender su crudeza. ¿Qué hace deleitosas y legibles la mayoría de las novelas de Walter Scott? Pues precisamente que el autor se cuida poco de la historia y mucho de la psicología, *ese vicio capital como la pereza,* según el loco de Federico Nietzsche. El autor de *Los Puritanos* no hacía más que labor de artista, como la hizo después el autor de *Nicolás Nicklevy.* Sólo que, mientras Dickens recogía sus conmovedoras heroínas ó sus protagonistas simpáticos del fango de los barrios pauperistas de Londres, Walter Scott aposentaba á sus gallardos héroes y á sus altivas damas en nobles castillos escoceses. Walter Scott, pues, no quería *recontruir* una época de civilización pasada, que no podría volver, sino sencillamente trataba de *colocar* á sus personajes en un ambiente que no era el actual, y que á él y á una gran parte del público que opinaba con él (por lo que le agotaba las ediciones) le parecía más favorable al desenvolvimiento de la fábula y de los sentimientos de las *personæ dramatis.* Su novela pudiera, pues, llamarse histórica (y aun esto accidentalmente) más que arqueológica.

(1) En la respuesta á Mr. Frœhner, redactor de *La Revista Contemporánea;* en la edición definitiva de *Salammbó,* pág. 372.

des Inscriptions, la *Preparación evangélica*, el *Tratado de las pedrerías*, de Teofrasto, y la *Vida de Apolonio*, de Filistrato.—Y reconocidos ya los fundamentos que se exigen para una novela arqueológica, forzosamente hemos de sostener que la novela de Blasco se basa en bien débiles puntales. Además, para recargar la desestima de esta novela, notemos que es griega. ¡Ah, lo griego, qué desagradable! Ni autores nutridos en todas las obras editadas en Leipzig nos hacen tragar ese amasijo de hetairas y esclavos, cuando más este levantino pasional, que, si tiene consanguinidades con los helenos, apenas ha profundizado en estudios de su historia y de su arte. Así, pues, yo no concedo á *Sónnica la cortesana* la ciudadanía de novela arqueológica, bien que estime algunas de sus bellas páginas.

***

Entramos en *Cañas y barro*, una de las novelas mejores de Blasco, como poemática y como fragmentaria. Es una de las escritas con más arte y una de las desarrolladas con más interés. Es también la novela de Blasco donde encontramos más psicología. El padre y maestro de la novela psicológica moderna, Pablo Bourget, escribe á propósito del análisis: «Los sentimientos se asemejan á esas playas comidas de lagunas, que no dejan adivinar dónde comienza y dónde acaba el mar, vago país, tierras inundadas de agua, línea incierta y variable de una costa sin cesar reformada y deformada. Esto no tiene límites ni contornos. Sin embargo, se dibujan y se trazan en el mapa estas comarcas y también nuestros sentimientos los dibujamos por la reflexión y por el análisis» (1). Es *Cañas y barro* la novela más analítica de Blasco Ibáñez, como

(1) *André Cornelis*, II, pág. 7; París, 1887.

que es la más intensamente mórbida y donde el curso de una pasión está desarrollado con exacerbaciones de más sutileza. Por eso nunca mejor aplicable la acertada imagen de Pablo Bourget, que encaja además á maravilla en el marco de esta novela, porque sin duda hay en la Albufera muchas comarcas como esas que el psicólogo de *Cruel enigma* compara con los sentimientos.

En esta novela, Blasco adopta un procedimiento técnico especial y único: la presentación de todos los personajes en el primer capítulo, con ocasión de la ruta de la barca-correo. Así van apareciendo *Cañamel* y su mujer la lasciva Neleta, uno de los personajes conspicuos del drama. Se vale de la descripción del primero para demostrar una vez más su conocimiento del alma popular. Lo que distingue sobre todo al pueblo y lo que más nos le hace amar, por lo menos á los de mi temperamento, es su puntito de malicia, su picaresco donaire, su indestructible socarronería, su *sanchismo* para hablar cervantófilamente. Vedle moverse, hablar, vivir dentro de la novela de Blasco; y particularmente en este episodio, que abunda en esas rasgadas admiraciones, ya irónicas, ya sentimentales (á veces surrogados del diálogo), que tienen tal encanto y dan tal aire de familia, discernible fácilmente para los que las amamos, á estas inolvidables novelas que se llaman *Arroz y tartana, La Barraca, Flor de Mayo, Cañas y barro*; ¡estas cuatro obras maestras!



Uno de nuestros mejores críticos actuales, sin duda el más equilibrado, acaso el más erudito, Eduardo Gómez de Baquero, escribe en alguna parte estas palabras que son el mejor panegírico de la novela moderna y á la vez la mejor abreviatura y concreción de todo lo que designamos

con los nombres de *visión realista* (1), *imagen de vida,* etc., lo que nos hemos encariñado con este género de arte: «Ese acierto de la *verdad* que en las personas nos convence existe también en las artes. *Está hablando,* decimos delante de un retrato, aunque no hayamos visto jamás el original, y del mismo modo en las descripciones literarias de lugares, sucesos y costumbres, parece que la

---

(1) La visión que exige la novela realista es visión genuinamente espiritual. Los griegos se referían á ella cuando decían que «no es el ojo el que ve ni el oído el que oye, sino el espíritu». Gœthe, que tan penetrado estaba del sentir heleno, hablaba de una visión, que se efectúa, no con los ojos de la carne, sino con los del espíritu. Por lo demás, los psicólogos modernos han venido á dar la razón á esos grandes intuitivos. Casi todos distinguen entre ceguera *sensorial* y ceguera *mental*, y entre sordera *sensorial* y sordera *mental*, exponiendo así muy agudamente que no son el oído ni el ojo los que principalmente oyen y ven, sino el espíritu. Uno de ellos, William James, que, siendo un gran psicofisiólogo, en el subsuelo de su espíritu es un gran humorista, ha llegado á decir, no sé si paradójica ó científicamente: «Estoy mentalmente sordo si oyendo una campana no puedo recordar su aspecto (*Iam mentally deaf if tearing, a belly, I can't recall how it looks);* estoy mentalmente ciego si viéndola no puedo recordar su *sonido* ó su nombre (*and mentally blindif seeing it, I can't recall its sound or its face*)». (*The Principles of Psychology,* by William James, Profesor of Psychology in Harvard University: In two volumes; Macmillan and C.º Limited; London, 1902; vol. I, cap. II, página 50.)

Ya se ha hecho, pues, casi inválida y desprovista de sentido la palabra de la Escritura, á propósito de los ídolos: «*Simulacra gentium argentum et aurum; opera magna manuum hominum. Os habent et non loquentur; oculos habent et non videbunt. Aures habent et non audient, nares habent et non adorabunt*». Los simulacros de oro y plata (*simulacra gentium argentum et aurum*) hubieran podido ver, oir, palpar y oler, si además de carecer de ojos, oídos, manos y olfato, no les hubiera faltado el espíritu. El salmo CXIII no se hubiera escrito en un laboratorio de psicología experimental.

realidad declara serlo cuando ha sido intensa y fielmente reproducida por el escritor, y hace que por tal realidad la reconozcamos en sus imágenes, aunque en el mundo sensible no lo hayamos contemplado cara á cara. Tierras lejanas que nunca vimos, escenas que no presenciamos, tipos y caracteres cuyos modelos de carne y hueso nos son desconocidos, nos hablan á veces en los libros con aquel acento de la verdad, y, en cambio, en otras páginas, que pueden ser primorosas y elocuentes, algo inexplicable nos advierte que aquello es caprichosa ficción, afeite literario, invención de la fantasía» (1). ¿Quién no advierte este acento de verdad en las mejores novelas de los grandes escritores realistas? Soy yo demasiado imbele y me siento demasiado encarrujado en otras labores para acometer la imbricada tarea (ó quizás suene mejor corbea, uno de los pocos galicismos familiares y caros á Blasco Ibáñez), de señalar estos relieves vitales en las mejores novelas de nuestra época. Me limito á llamar la atención sobre algunos contenidos en ésta, acaso la más bella novela de Blasco por este concepto, porque no tiene las indecisiones de incipiente de *Arroz y tartana*. Así en el capítulo tercero tiene este hermoso párrafo: «Después, en los tres días de fiestas, venían las diversiones tormentosas, que las más de las veces acababan á palos. El baile en la plaza, á la luz de teas resinosas, donde obligaba á Neleta á permanecer sentada, pues por algo era su novia, mientras él bailaba con otras menos guapas, pero mejor vestidas; y las noches de *ablaes*, serenatas de la gente joven que iba hasta el amanecer de puerta en puerta cantando coplas, escoltada por un pellejo para tomar fuerzas y acompañando cada canción con una salva de relinchos y otra de ti-

(1) *Letras é ideas*, pág. 120; Barcelona, 1905. (Biblioteca de escritores contemporáneos.)

ros» (1). Mas en este orden de aire realista, de tonalidad vital, ningún capítulo supera al sexto, que, por otra parte, difícilmente tendrá rivales en la novela española.

No son muchos los novelistas españoles que han intentado dar los bellos rasgos de psicología colectiva en que se deleita Blasco; y entre los que han intentado. no habrá muchos que hayan salido del empeño tan airosamente como Blasco; y esto no es adularle con frases sicofánticas y de cortesanía. El, que es tan ardorosamente republicano, desdeñaría estos conatos de *regium exequatur* para sus obras, que yo pudiera adjudicarle, arrogándome atribuciones imperiales *in the realm of criticism*—para hablar en el lenguaje del país más monárquico y á la vez más liberal del mundo: la Gran Bretaña. Por otra parte, yo mismo soy de los que á veces pienso que pueda ser exacta y, sobre todo, que es muy artística la frase de un agudo historiador antecitado, que tanto se ocupó del pueblo, el zarandeado Buckle: «Quien no es republicano á los veinte años, no tiene corazón...» Por tener veinte años ¿estaré yo en la obligación de amar á la República? Me disuade de ello pensar que el mismo Blasco ha cumplido ya los veinte (... y aun algunos más), y sigue tan republicano como cuando armó las primeras grescas en la Universidad de Valencia.

Si difícil es penetrar en el interior de un individuo y leerle los pensamientos más íntimos, sobremanera arduo habrá de ser forzosamente ahondar en el sentir de todo un pueblo en una circunstancia determinada. «*Il n'y a rien de moins littéraire qu'une foule*», decía Zola; y decía verdad. Y sin embargo, él es el gran cantor de las multitudes; y nadie como él ha interpretado el alma de esa *foule* que desdeñaba por poco literaria. Y es que comprendía el inmenso esfuerzo de voluntad y de trabajo mental que

(1) *Cañas y barro*, 88.

hubo de imponerse para cantar la epopeya de *Germinal* ó de escribir las multitudes de Lourdes;—tema que había de renovar, en sentido contrario, el antes diabolista y después trapense (diablo harto de carne que se metió fraile) Joris-Karl-Huysmans. La multitud es por sí antipoética; y para poetizarla, hay que llevar dentro de sí una enorme capacidad inspiratriz y emotiva.

Puede ser la multitud objeto de estudio para las artes de ejecución, cuya gloria estriba en salvar dificultades y vencer obstáculos, como la pintura; y en este arte es donde el artista puede desplegar toda su facultad creadora, trasladando al lienzo multitudes movibles y onduladoras, como doradas espigas en campo de trigo; y así lo demostró (y baste como ejemplo altísimo) el maestro Velázquez en su cuadro de *Las lanzas ó la Rendición de Breda*. Esto es porque el pintor sólo nocesita ver lo externo, lo que le hiere desde fuera. Pero el artista lírico (y lírico es el novelista, como lo es el dramatugo) necesita ver los interiores, escudriñar las almas, y las almas no se ven cuando se agrupan. La multitud es un disfraz, y nadie puede sondear un alma, ni auscultarse el alma propia, cuando se está entre otras muchas. Por eso nada me produce impresión más penosa que ver al novelista tratando de penetrar en un alma colectiva—cuando el alma colectiva es un mito—. No hay alma de un pueblo; y engañarse á este respecto será una dulce ilusión, pero ilusión al cabo. No hay más que almas dispersas, multiformes y variadas que se engloban en un momento dado. Para el novelista no debe haber más que individualidades, en las cuales debe adentrarse y provisionalmente constituirse en señor de ellas, magnate de aquella soberanía interior que trata de explorar, diciéndose la gran palabra *(malsavakya)* de los libros sagrados de la India: *Tat twam asi:* «Tú eres esto».

*
* *

La Catedral es la primera novela de serie y tesis que publicó Blasco Ibáñez. Al hablar de ella renuncio ante todo, como siempre, á resumir el argumento de la obra. De las pocas veces que lo he hecho, bien me pesa, y si no confiase en que Jehová es muy leve para estos pecados (veniales pecadillos literarios), mi dolor sería tan amargo y tan largo como un largo y amargo día sin pan—ó como un más largo y más amargo poema de D. Manuel de Sandoval, profesor de Retórica y Poética en no sé qué Instituto de provincia—. Y á este propósito hago mías las palabras uno de los jóvenes de mi generación que llegarán á dejar en España labor más duradera, Alberto Insúa: «Sólo la idea de esquematizar el argumento ó acción de la novela me produce—como al maestro—*divertidos arrebatos de cólera*. Tal vez sea esto por insuficiencia mía. Dícese que el llegar á la última síntesis, al mayor y más bello laconismo, es indicio de superioridad cerebral... De mí aseguro que me resisto á compendiar libros para otros señores. Que se los traguen ellos si les parece. El crítico—en este momento he tomado esta postura—habla para los que *están en ello,* y sobre la base de un conocimiento común del libro ó de la obra artística, erige el edificio de sus opiniones» (1). Si bien he dicho que no resumo los argumentos porque hablo para *los que están en ello,* es decir, para los que conocen la obra—esto no puede concertarse muy bien, dicho sea en toda limpieza de conciencia y sinceridad de corazón, con el método transcriptivo que me es tan grato. Cuando se transcribe parece natural que se hable á un lector de la crítica que no ha sido lector de la obra criticada; de lo contrario, bastaría con señalar, indicar. Sin embargo, veremos cómo se con-

(1) Véase *Nuestro Tiempo,* 25 de Enero de 1906; Revista bibliográfica.

cilian estas dos antinomias. Mi crítica (quiero decirlo si no lo he dicho ya, si lo he dicho quiero repetirlo) es, ante todo, obra de admiración y de entusiasmo. Como el viajero consciente y artista anota la impresión de sus excursiones á variados lugares, así yo, *en estos viajes que llamamos lecturas*, no paso, como tonto, indiferente, sin recoger mis potencias y sentidos para dar en palabras las síntesis de mis conmociones psíquicas. Así á veces ocurre que, también como al viajero, se me escapa una frase de despecho ó de desdén, sugerida por un aspecto feo observado en tan alegres correrías por el mundo mental. También puedo comparar mi crítica (y creo que ya lo he hecho) á una bella novela realista: así como en ésta el autor trata de *representar* en la imaginación del lector aquellos personajes y aquellas escenas que más le han impresionado en su paso por la vida, así yo también deliberadamente pretendo representar en el entendimiento del lector aquello de que más gratos recuerdos conservo en mi paso por el estudio. Y nadie extrañe esta amalgama de tres facultades y tres ejercicios que parecen extraños y hasta hostiles: el impresionismo del viajero, la emoción del novelista y la acuidad del crítico tienen una base común, la facultad de representación, la más humana de las inlectuales facultades, acaso la que caracteriza y resume al hombre. En arte sólo se trata de representar, y por eso son cambiantes de un mismo prisma artístico el libro de crítica, el libro de viajes y la bella novela realista. Y representar es sinónimo de hacer soñar: el esfuerzo de la imaginación para reproducir, representar ó recrear una escena ó un personaje que ofrece un novelista á nuestro considerando, implica un gasto considerable de energía soñadora, derivativa de la penetrante melancolía que instila todo análisis, porque nos hace ver nuestra impotencia. Un minuto de ensueños vale más que una eternidad de realidades; el encanto de la realidad misma es que hace soñar

con otra superior que no viene, antes de conocerla ella misma, como mejor de lo que es, cuando no conocida: la sola disculpa de la vida es que se la puede olvidar, creando otra en la imaginación; y por eso yo trato, sobre todo, de hacer soñar al lector. Por lo cual empleo todos los procedimientos que puedan darle á conocer un aspecto artístico—llámese libro, escena ó personaje de la vida real—, sin descubrirlo del todo, á medias: toda vez que el gran encanto es el Misterio, padre del Sueño y abuelo del Análisis. Bien sé que los fáciles retruncadores del vocablo—y lo que es peor, del concepto—retorcerán la frase antescrita, suponiendo que si deseo infundir sueño en el lector, lo consigo á maravilla y á plenitud, porque yo soy soporífero. Mas como yo tengo algo de *retruecanícolo* (¿á que no me entienden?)—dicho sea con acerbo dolor de mi corazón—, me adelanto á ellos y les reviento el chiste, pues si lo usan después de insinuado por mí, se graduarán de indignos pordioseros. Los críticos del *Gedeón* tienen poco que hacer conmigo, por lo mismo que yo les amo y soy, en mis malos ratos, su cofrade.



Por mucho que se admiren páginas como las que han provocado esta divagación, hay que deplorar con más frecuencia, al leer *La Catedral*, esas páginas pesadas, feas, en las que con un pretexto cualquiera se sirve manjar doctrinal ó erudito, y que, como ha notado un agudo crítico (1), expresando mi idea con oportuna imagen, por lo cual le cito, «constituyen un peso muerto que retrasa la marcha de la acción y divide y trunca el interés». Así, al explicar que Gabriel Luna, durante su estancia en el

(1) Gómez de Baquero: *Letras é ideas*, 144.

Seminario, se apasionó por los estudios de historia de la Catedral, el mismo Blasco Ibáñez no resiste á la tentación de hacer historia—¿quién lo diría? él, tan antilevítico, y apura una fácil erudición hasta que queda flácida y muerta, como una ubre demasiado chupada. Para ello emplea 15 páginas, ó sean desde la 51 hasta la 67, donde, con ligeros intervalos de reposo, recorre la serie de obispos con todas sus historias, fácilmente legibles en un manual de cualquier prebendado ocioso, y hasta con todas sus anécdotas, fácilmente audibles en cualquier plazuela pública... Igualmente, en el capítulo tercero, el novelista la emprende con la evolución de las religiones y vierte todos los conceptos resultantes de sus lecturas, más ó menos intensas, colocándolos en la mente ó en la boca de su personaje sin más que agregar las cláusulas: *para él* ó *pensaba*, á su pensamiento interior. Y hasta comete el grave desacato, inconcebible en una novela realista, de citar á Renan y á Schopenhauer; *¡Infandum!* ¡Mas, por Dios, mejor fuera que hubiera escrito un folleto de propaganda antirreligiosa y antimonárquica, fácilmente publicable en esa biblioteca Sempere que tan hospitalariamente abre sus puertas á toda clase de libros!... Incluso lo hubiera podido firmar con el pseudónimo de Gabriel Luna, para dar más encanto misterioso á la obra y espolear la curiosidad del lector.

Allí hubiera podido encajar lo que de la novela debiera haber segregado y que á continuación se apunta, mercantilmente: 1.º Los dos pasajes ya citados. 2.º En el capítulo quinto, los diálogos comprendidos entre la página 138, y la 148, ó sea lo que se pudiera titular, á la galana y linda, porque ingenua, manera del siglo XVIII; *Conversaciones de un joven maestro de capilla y un anarquista teórico sobre música eclesiástica.* 3.º En el mismo capítulo, desde la página 165 á la 170, ó sea *Diálogos entre dos hermanos distraídos acerca de la familia, el honor, la vida eter-*

na, la prostitución y otros excesos. 4.° *Fantasía semi-wagneriana y semi-sociológica sobre motivos del trabajo* (páginas 178 á 182). 5.° *Estudio sobre la decadencia española, ó reflejos de Macías Picavea pasados por agua... de Bakounine* (páginas 186 á 216, ¡casi todo el capítulo sexto!). 6.° *Sobre la tristeza española: nuevas manipulaciones en la sobada tecla de la psicología nacional, que han tocado Unamuno, Ganivet, Baroja, Martínez Riuz*, etc. (páginas 220 á 224). 7.° *La monarquía española á través de los siglos, seguido de las reflexiones sobre la salud de un joven rey* (páginas 225 á 230). 8.° *Las riquezas de la Iglesia ó desahogos de un presbítero descontento* (páginas 235 á 243). 9.° *Tratado de lo infinito*, seguido de un *Discurso sobre el geocentrismo*, dirigido á unos sirvientes de la Catedral (páginas 246 á 258). 10. *Diálogo con un cadete ó Tratado de la gloria militar y de la conveniencia del desarme* (268 á 275, casi todo el capítulo octavo). 11. *Capítulo sobre la felicidad, el comunismo, el latrocinio, el darwinismo*, etc. (páginas 307 á 312). Y 12. *Parénesis á unos foragidos sobre la inconveniencia del robo*. ¡Ahí es nada: una docena de pasajes que, congruamente alargados, formarían un nutrido folleto!...

Nadie piense que he sido cruel: se imponía una disección así de estas desmañadas páginas. El plan preparado reduce á Blasco á estas ignominias de escenas y de personajes. Así el protagonista Gabriel Luna, además de ser un lunático, para hacer favor á su nombre, resulta un insoportable orador que á nadie puede hablar sin endilgarle un discurso. El afán de la tesis ha influído de tal manera en la exposición y acción del drama, que ha hecho á Blasco torcer todas las direcciones de los personajes. Así son inconcebibles é inverosímiles los tipos del cardenal, que es Monescillo retratado tal como lo podría hacer un aguador, y el de D. Martín, el curita joven, que reniega abierta y públicamente de la religión por las conversaciones

habidas con el anarquista. Las escenas también son desvirtuadas y desfiguradas en ocasiones: así en el capítulo tercero agranda las proporciones de los tormentos sufridos en Montjuich por el anarquista.—Sin embargo, de escenas y personajes quedan muchos admirables y humanos, como el tipo de Sagrario, la pobre virgen «loca de su cuerpo», según la inconmensurable frase de Rubén Darío, que se entrega al novio y camina después hacia la prostitución por ansias de lujo. Es soberbia también la figura del *Tato*, el granujilla, español hasta la medula de los huesos, vicioso, holgazán, amigo de los toros, tipo representativo de toda una clase que infesta los suburbios de nuestras viejas ciudades.

***

De la segunda novela de serie, titulada *El Intruso*, dijo á su publicación el culto joven sudamericano Ugarte, el autor de *Paisajes parisienses*, que era «el libro más representativo y más *social* que se ha publicado en España desde hace mucho tiempo» (1). «A la manera de Zola—añade—, con quien compite, refleja el autor toda una sociedad, toda una vida. Y si como obra literaria tiene *El Intruso* los más altos méritos, como libro de lucha y de sociología vale una revolución. Esa literatura de ideas, de principios, de consecuencias, que está consumando hoy en Francia una gran transformación mental, no ha sido casi sentida del otro lado de los Pirineos.» Mas no son de extrañar tan rotundas afirmaciones en quien, como Ugarte, cree demasiado en las posibles contingencias del arte, que, según él, debe ser «espada florecida de arabescos, pero espada con filo»; opina que «la letra impresa, más que un lujo de los

(1) *El Arte y la Democracia*, 62.

favorecidos por la suerte, ha de ser la mano luminosa que indica el camino de las reparaciones»; y sueña con «un arte de ventanas abiertas, de verdades estentóreas que ha tenido una prolongación singular sobre los hechos y ha dado origen á una formidable ebullición de la democracia». Los que creemos que, ya no el arte, sino ni siquiera la misma ciencia tienen nada que partir con la moral ni con el bienestar de los pueblos, porque permanecen en terrenos neutrales—no podemos resignarnos á aceptar estas hipótesis de un arte que instruya y regenere á las futuras multitudes.

Oigamos á una autoridad en este asunto: se trata de Anatolio France, que es hoy un propagandista decidido del socialismo. «Exigir una moral á la ciencia—escribe—es exponerse á sufrir crueles decepciones. Hace trescientos años se creía que la tierra era el centro de la creación. Hoy sabemos que sólo es un fragmento desprendido del sol. Sabemos qué gases arden en la superficie de las más remotas estrellas. Sabemos que el Universo, del cual somos errante polvo, concibe y devora en su perpetuo trabajo; sabemos que crea astros sin cesar y que sin cesar los mata. Pero ¿en qué ha cambiado nuestra moral á pesar de tan prodigiosos descubrimientos? ¿Aman las mujeres ni más ni menos á sus pequeñuelos? ¿Late el corazón de otro modo en el pecho de los héroes? ¡No, no!... Altísimos espíritus han abrigado, ya lo sé, otras esperanzas. Renan se abandonaba voluntario y sonriente al ensueño de una moral científica. Tenía en la ciencia casi confianza ilimitada. Creíala capaz de cambiar el mundo, porque lo es de horadar las montañas» (1).

La verdad es que el error de quienes creen en la ciencia ó en el arte como regeneradores de la raza humana,

---

(1) *El jardín de Epicuro*, 31 y 34.

cuando no son más que sus divinos encantadores, los que le hacen hallar más llevadero el peso de la vida, reside puramente en una subversión de conceptos: donde ellos ponen ciencia ó arte debe ponerse el nombre de la religión ó de la moral. Cuando no se cree en estas últimas, se apela á aquéllas; pero será siempre una grave obcecación ó una deliberada mala fe la que nos impulse á estas desviaciones.

En *El Intruso*, Blasco Ibáñez, como comprendiendo el abismo en que iba á caer si seguía el procedimiento de *La Catedral*, por muy plausible que le fuese á su personalidad de pensador, resguardóse muy bien de ello; y si bien se regocija de que sus personajes, á veces, vomiten discursos intempestivos é intemperantes como la controversia del doctor Aresti con Goicochea, en ocasión de la visita á la Virgen de Begoña, en el capítulo II (páginas 82 á 88), ya estos diálogos y discusiones ó monólogos de personajes por ó contra la religión y el orden social, son más restringidos y delimitados (1), como si el novelista hubiese

---

(1) Sólo aparecen los siguientes: uno en el capítulo III (páginas 118 á 122), sobre el trabajo y el capital; la larga, excesiva é injusta diatriba contra los jesuítas (aun habrá necios que salgan por ahí diciendo que estoy vendido al oro de la reacción y del jesuitismo), en el mismo capítulo (páginas 148 á 154), con las confesiones de un jacobinismo verdaderamente disgustante y hechos con una desfachatez abismática, amén de la tentativa de simbolización que el novelista quiere hacer con el drama de Maeterlinck *La Intrusa*, aplicándolo feamente á la acción del jesuitismo en Bilbao (páginas 154 á 169, ó sea la mitad del capítulo III). Esta disertación es la más intolerable, por lo fatigosa; además, en ella se escapa una filosofía callejera bestialmente repugnante. El mismo doctor lo viene á reconocer implícitamente; por halagar á las masas es por lo que el demagogo hace hincapié en las invectivas contra el jesuitismo (véanse las páginas 161 á 162). Hay también en el capítulo IV su migaja de declamación (dos páginas nada más, de la 205 á la 207); pero aquí bien puede paladearse, porque

caído razonablemente en la cuenta de que el lector, á poco avisado que sea, los supone allí interpolados para mayor realce y popularidad callejera de la obra, nunca porque así lo exija la mayor expresión de los personajes. Así que en *El Intruso*, si bien es tan rigurosamente novela de tesis como *La Catedral*, por la firmeza con que el autor va derecho á su fin y hacia él conduce los acontecimientos, por la rigidez y uniformidad con que están delineados los tipos opuestos que han de chocar en el curso de la acción, como figurillas de *bibelot* que hacen *pendant* en una sala, fuerza es confesar que Blasco Ibáñez no ha conservado el regusto de las declamatorias y doctrinales disertaciones que afean la acción de *La Catedral*. Así, por una maravillosa intuición de artista inconsciente—tan inmenso como Blasco lo es—, ha relentecido los saxosos, durísimos contornos con que aparecía la novela anterior; y como el piloto que, en vez de empinados promontorios y accidentados peñascos, divisa en la línea de la costa una dulce ensenada ó una risueña bahía, abierta, fácil, tranquila y aclarada de sol, de igual modo el crítico osa abordar este puerto y atracar en sus más accesibles malecones.

El doctor Aresti es la figura más vigorosa de la novela. En ella coloca Blasco sus aspiraciones de artista revolucionario, que bien podrían condensarse en aquel apotegma genial, aun para los que no reconozcan sus derechos, de Saint-Simon: «*L'âge d'or qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous.*» Si

---

viene más á punto. En el capítulo VIII se encuentra una larga discusión polémica entre Urquiola, el protegido de los jesuítas que suplanta á Sanabre en el corazón de Pepita, y Aresti (páginas 308 á 326); pero aquí la aspereza de las discusiones está razonada por las intercadencias del diálogo y la intervención en él de otros personajes (Cristina, Sánchez Morueta, etc.)

bien un poco visionario, es un carácter de selecta organización, y con uno como él, algo depurado, bien podría formarse la epopeya del porvenir. Porque hemos de convencernos, por muy nostálgicos que seamos de las edades antiguas, debemos confesar que nuestro ideal no está fijo ahí. «Los símbolos, como todos los vestidos terrestres—decía Carlyle—, envejecen. La epopeya de Homero no ha cesado de ser verdadera; sin embargo, no es nuestra epopeya; brilla á lo lejos, cada vez más luminosa, sin duda, pero cada vez más pequeña también, como una estrella que se aleja. Se necesita un telescopio científico, se necesita interpretarla y hacerla que se acerque artificialmente á nosotros antes de poder saber que fué un sol» (1). La epopeya del porvenir se impone, pues; á ella nos acercaremos por sus pasos contados, mas no con novelas de tesis, sino con obras de arte, de puro arte, en las que aparezcan tipos como el doctor Aresti, ó, mejor, como el ingeniero Sanarre; pero no desfigurados (y no digo afeados para que no se me llame intolerante) por el lápiz del sectario. Si crear tipos vivos es la suprema cualidad del novelista, Blasco Ibáñez nunca olvida que lo es. En *El Intruso,* además de Sanabre y Aresti, hay la figura de Sánchez Morueta, que resalta. La historia de la familia del millonario y de su lucha por la vida y del matrimonio de Aresti (páginas 90 á 100) es un prodigio de genealogía novelesca.

***

Quizás he sido un poco duro con estas obras de Blasco. La culpa no es mía, sino de mi temperamento; y mi temperamento es una cosa ingobernable, fatal, irreductible al análisis. Yo bien quisiera convenir en todo con to-

---

(1) *Sartor Resartus,* libro III, capítulo III.

dos, pero entonces yo sería nadie. Por lo demás, bien sé que Dios ha entregado el mundo á las disputas de los hombres, *disputationibus hominum*. Y así, aunque difiera en punto á reconocer la valía de las observaciones de Blasco Ibáñez sobre la catedral de Toledo, creo en la universal revelación del Misterio. Hay quizás en el mundo moderno lo que un sociólogo francés ha llamado *upsiquia;* no sabemos dónde está el alma; pero de que existe un alma estoy cierto. Alma individual y colectiva... «Yo tenía el sentimiento de lo Infinito y de lo Eterno — dice Renan, —y de ahí mis sonrisas por las cosas que pasan... Pero el Espíritu no pasa...» En el Espíritu todos nos abrazamos fraternalmente...

Yo quería más á Blasco Ibáñez en sus obras regionales; yo le amaba cuando se ocupaba en desentrañar el alma del terruño. Comprendo que esta cantera se agota; pero la virtud del verdadero artista es descubrir yacimientos nuevos. Recuerde el *novelista valenciano* aquellas palabras que solía repetir Barbey d'Aurevilly, autor universal á pesar de su regionalismo: «Novelas, impresiones escritas, recuerdos, trabajos: todo debe ser normando para mí y referirse á la Normandía... Cuando dicen á cada momento que los nacionalistas abandonan el campo, plantémonos audazmente como mojones á la puerta del país de donde somos y no nos movamos de ahí...»



Todo se le podría negar á Blasco Ibáñez por malevolencia ó por apasionamiento; todo menos el vigor vital, la robustez, lo que llamamos vagamente fibra en literatura. Se siente la vida correr por sus obras, desbordarse como el agua por un cauce demasiado estrecho, insuficiente á contenerla. Fiel expresión de esta característica de su talento y de su estilo, que marca un grado de posesión inte-

lectual raro en la literatura española, es su estilo. Hay quien llama no tener estilo á no cuidarse de suprimir un relativo de cuatro que se patalean en un mismo párrafo, á no rebuscar en el Diccionario un millón de palabras para encontrar una nueva. Esto es falso. Nadie está más interesado que yo en no hacer concesiones á los que descuidan el estilo; sin embargo, creo, y tal vez no del todo desacertadamente, que si Balzac hubiera compartido con Flaubert la obsesión del estilo artístico demasiado pulido, no hubiera llevado á su término esa colosal pirámide que perdurará como los mármoles y los bronces, y que se llama *La comedia humana*. La preocupación estilística estorba á los novelistas como la armadura á los guerreros para caminar ágiles .. En la poesía lírica, en la crítica seria, en el ensayo estético con vistas á la sociología, el estilo más esmerado hace más resaltar las bellezas del pensamiento; hasta para el estudio filosófico y erudito pedía Renan derroche de prodigios con la palabra. No así en la novela (1), género privativamente exento de esta exigencia, y donde la cantidad puede suplir (y si no siempre, justificar) á la calidad. Fijación daguerreotípica de la vida cotidiana, la novela realista no requiere el concurso del pulido lenguaje para darnos esta sensación vital tan buscada en los tiempos modernos.

Según eso, nadie me acusará de hereje literario si sostengo que Blasco Ibáñez es uno de los mejores estilistas contemporáneos, á pesar de ser quizás el escritor español que menos alucinado está por el estilo (2). A D. Benito

---

(1) Y si alguien extraña esta insinuación, haré una comparación culinaria. Ocurre como con los manjares: cuanto más nutridos son, menos condimento necesitan. Así los géneros adjuntos á la vida necesitan más paramentos que la vida misma: la vida es la novela.

(2) Con todo, en una interviú celebrada por el joven y culto

Pérez Galdós le falta nervio; á D. José María de Pereda le sobra clasicismo; D. Armando Palacio Valdés peca de desaliño; D. Juan Valera, de elegancia, de academicitis, de helenismo, en fin. En la generación anterior, en esa floreciente y ya demasiado olvidada generación que nos enseñó cómo se hace la bella novela realista, sólo doña Emilia Pardo Bazán reunió las dotes necesarias para llegar á la posesión del estilo peculiar que más conviene á ese género de arte. En la generación nueva, Ramón del Valle Inclán, aunque peca de torturamiento á veces, es el más acondicionado para este género; también Martínez Ruiz reúne en su escritura artística bastante modernidad y bastante casticismo para sostener ventajosa comparación con los modernos artistas franceses é italianos; pero su estilo no es para novela realista; él mismo abomina de este género, un poco injustificadamente. En Pío Baroja, más que estilo, hay resabios de escribir bien. De la generación anterior á la mía (1), quien escriba novela realista, tal como esta novela debe escribirse, no se conoce otro que Blasco Ibáñez. Es el tipo del perfecto novelista, tal como nos le pintan las crónicas contemporáneas, las biografías de los grandes naturalistas franceses y sus mismas novelas.

Un novelista es el hombre que apunta en su espíritu las cualidades más disconformes y hasta contradictorias: lirismo de vate legendario, sentimentalidad de poeta elegíaco, visión de épico, perspicacia de crítico, justeza de

---

crítico Alberto Insúa Escobar, de la cual hizo éste un hermoso relato en *El País* á la publicación de *La Horda*, Blasco Ibáñez le había dicho que *ahora* se preocupaba de cacofonías, asonancias, choques de palabras y otras menudencias, pero siempre con cierto desdén.

(1) En la nueva ya han surgido á estas fechas Acebal, López Roberts, González Anaya, Martínez Sierra, Blas y Ubide, Miró, Pérez de Ayala y Felipe Trigo.

historiador y habilidad de dramaturgo. Aunque otra cosa crean los que conceptúan la novela como género demasiado plebeyo, al alcance de las más modestas fortunas—entre los cuales yo he tenido algún día la desgracia de contarme, ruborosamente lo digo—, elaborar una novela genuinamente buena es algo más difícil de lo que parece. Por eso, hasta el siglo XIX no se ha podido hacer obra perfecta en el género romancesco, á pesar de los ensayos meritísimos en el tono de la *Nouvelle Heloïse*, de Rousseau, y *Paul et Virginie*, de Bernardino de *Saint-Pierre* (1). Se requería toda la suma de conocimientos acumulados, la posesión de un estilo torturado, las decadencias finiseculares—hasta, si no fuese paradoja, diría que la luz eléctrica y las estaciones de ferrocarril han contribuído á la formación de la bella novela realista—; todas esas cosas de que no hemos disfrutado plenamente hasta la época de Sthendhal. Para dar al mundo esas novelas definitivas; esas novelas que leerán atónitas tantas generaciones venideras; esas novelas característicamente poemáticas (porque, efectivamente, podrían clasificarse como los primeros grandes poemas en prosa que la humanidad ha conocido); esas novelas como *Madame Bovary*, como *Petit Chose*, como *Germinie Lacerteux*, como *Os Maias*, como *Doña Perfecta*, como *Peñas arriba*, como *La alegría del capitán Ribot*, como *La Barraca*:—fué menester haber llegado al siglo XIX.

Y yo creo que de toda la balumba de obras dadas á luz en estos últimos tiempos, pocas pasarán á la posteridad con tan justo título como algunas de las novelas de Blasco

(1) Después de escrito esto (23 de Marzo de 1905, periódico *España*,) leí en el *Mercure de France* un trabajo del poeta francés Henri de Regnier, cuyo primer párrafo coincide con este mío, y que cito en un estudio de la obra del emocionante novelista Ciges Aparicio. (Véanse *Los Contemporáneos*, primera serie.)

Ibáñez. Se reúnen en este autor todos esos rasgos que designábamos como característicos del novelista. En todas sus obras hay un caudal de vida que desborda; hay además—distintivo de todo gran naturalista—siempre un personaje de proporciones grandiosas. En *La Bodega*, este personaje, á mi juicio, es Rafael. En pocos párrafos está delineado el carácter de este muchacho, campesino rudo, brutal, ciego en sus amores como feroz en sus venganzas, que es uno de esos personajes formidables que hacen exclamar: ¡Si parece que habla! Cuando decimos esto de un retrato pintado por un artista de mérito, creemos haber hecho su mejor elogio. ¿Por qué no ha de ser así también con un personaje de novela? *Parece que anda, parece que vive*; esta debe ser la mejor alabanza que tributarle podemos con ese rudo, primitivo é incompleto elogio al que se llega en los grandes momentos de emoción—en el arte como en la vida...—En el capítulo IV hay una conversación entre María de la Luz y Rafael (págs. 190 á 206) que es de lo más hermoso que yo he leído en novela española. Si no fuera tan extensa, merecería transcribirse por que el lector que no conoce la obra se percatase de la vitalidad con que el autor reproduce las escenas de este protagonista salvaje, andaluz, agareno.



No obstante ser *La Horda* una novela de *tendencia* (no la llamemos de tesis, ya que el autor ha hecho esa división que á mí, entre paréntesis, me parece poco desarrollada), advierto en ella un sano deseo de diluir cada vez más la parte tendenciosa y supeditarla á la parte novelesca. En *La Horda* apenas si en el capítulo final, cuando el protagonista va visitar á su hijo, se desarrolla la idea-tendencia de la obra: el posible despertar futuro de la horda,

«que se alimentaba con sus despojos y suciedades», del «cinturón de estiércol viviente, de podredumbre dolorida», que algún día hará irrupción sobre la ciudad. Leyendo esta última obra del autor de *La Barraca*, me he convencido de que, efectivamente, sus últimas novelas no pueden llamarse en rigor novelas de tesis. Se aproximan más á la norma de esa novela *La Catedral* y *El Intruso*, pero *La Bodega*, y, sobre todo, *La Horda*, se distancian mucho del ideal que debe animar á los que aman la novela de tesis. Una novela así no es un trozo de realidad: es una fábula urdida por el autor para servir á sus soluciones ye preparadas. Aceptemos, no obstante, que los datos sean reales, hasta que su combinación sea exacta: el empeño de hacer que concurran á un fin que nos hemos propuesto no será por eso menos grotesco. El autor de novelas de tesis puede asegurar: yo he cogido estos datos en la observación de la vida cotidiana; son, por lo tanto, utilizables para la novela naturalista. Pero ¿asegurará del mismo modo que los encontró así combinados y preparando en su encadenamiento la solución que él les da? Verdaderamente que no: de ahí que la novela de tesis sea la cosa más detestable que este mundo de baja literatura encierra. Pero cojamos *La Horda*, y veremos que el autor no precipita los acontecimientos ni prepara las situaciones para dar por resultado el anonadamiento total del personaje que el autor quiere anonadar ó la victoria definitiva de aquel otro á quien el autor desea levantar. Lo falso de la novela de tesis consiste precisamente en esto: quiere intervenir en la fábula y modificarla según sus convicciones particulares. Presenta, por ejemplo, un anarquista, y la novela toda debe tender á mostrarle como el más sublime de los mártires—ó como el más vulgar de los delincuentes, según las ideas del autor. Novelas de este género—aunque las escriba un Flaubert—no merecen más que el desprecio más absoluto por su absurdidad y la revulsión

que debe inspirar á todo intelecto sano. Para comprobar cómo son absurdas y falsas, bastará recordar que la Naturaleza es indiferente á todas estas maquinaciones humanas, y lo mismo le da confundir al ácrata más furibundo que al reaccionario más empedernido. Todo lo que en contrario pueda creerse no son sino otras tantas simplezas y niñerías, de las cuales no vale la pena hablar.

Cosa muy distinta es la novela de tendencia, y por eso lamento que el autor de *Cañas y barro* al hacer esta división no la haya explanado lo suficiente, porque podría servirle muy bien en defensa de alguna de sus novelas, en especial de esta última. La novela de tendencia no aspira á modificar la fábula: se limita á reproducir el ambiente y la *influencia* que éste puede ejercer sobre los sentires y pensares de sus personajes—como se dice ahora, con esta fatal manía del adjetivo verbal, heredada de Goncourt. Por esta razón pudiera llamarse novela de influencia, y se definiría muy bien su sentido. El autor prepara una fábula en un medio ambiente determinado (para referirnos al caso concreto, en *La Horda* este medio ambiente es el barrio de las Cambroneras y de los Cuatro Caminos), y una vez allí, no desenreda la fábula para que sirva de complicidad á los planes del novelista; se limita á notar la influencia—esa maldita influencia del *milieu*, proclamada por Taine, y luego tan repetida por los eruditos de toda laya—y mostrar cómo ejerce coacción en los sentimientos de sus personajes ó le sugiere ideas sobre la atmósfera que les circunda. Este mismo plan hubiera servido á cualquier autor furibundamente *tesicista* para desahogarse en una diatriba furiosamente anárquica contra los ricos y demás canalla; toda la novela se reduciría á esto: un pobre hombre que tiene hambre, y, naturalmente, clama contra los que no reparten con él. No es así: sino que, mansamente, y sin hacer violencia ni á la psicología del personaje, ni menos al desarrollo de la fábula, el autor nos

deja ver cómo el medio acaba por influir en él y sugerirle ciertas consideraciones sobre la vida del hampa.

A esta novela no puede llamarse, en conciencia, *roman à thèse*. ¿No veis lo diluída que está la tendencia ó intencionalidad del autor, de manera que aparece como resultado lógico de todos los acontecimientos? ¿No veis que aquí no se transforman los hechos, ni se desvían las ramificaciones de la acción de su curso natural, ni se crean grotescos personajes episódicos—que son lo más risible, si no fuera lo más lamentable, de los novelistas de tesis, semejantes en esto á los autores de revistas para teatros de género chico, capaces de alegorizar la más abstracta virtud en una corpulenta matrona del coro? ¿No veis que aquí no hay ingerencia del autor en la fábula para desahogar á su antojo todos sus odios ó simpatías por estos ó los otros personajes? Francamente hablo: y así como digo que en *La Catedral* y *El Intruso* Blasco Ibáñez estuvo á pique de caer en un precipicio hondo, del cual acaso nunca se hubiera podido levantar (porque, en efecto, esas dos novelas se aproximan mucho al ideal del perfecto novelista de tesis, que sería capaz de trastornar las leyes de la gravitación ó de la inercia y sujetarlas á sus planes), confieso que su buen sentido crítico, y, sobre todo, su portentosa capacidad de novelista—lo único que nadie le podrá negar si ha de creerse que existe una potencia cerebral determinada que hace á algunos novelistas, como existe otra que hace á otros poetas líricos—, le hicieron apartarse de esa senda, un poco escarpada, y dulcificar cada vez más sus acritudes de batallador, haciendo que en la novela subsiguiente, *La Bodega*, la agrazón polémica, si así puede hablarse, apareciese melificada y filtrada por el alambique de la visión artística, que cada vez iba dominando más en el autor de *Cañas y barro*. Es preciso confesarlo: si *La Catedral* pudo haber sido la primera etapa de una serie de equivocaciones, que redunda-

ran en perjuicio del crédito del artista (á quien es lícito exigir mucho, aunque sólo fuese por haber escrito *La Barraca*), debemos afirmar con mucha sonoridad que esa serie fué descendente y no ascendente, de tal forma que cuando llegó á *La Bodega* apenas si quedaban más que resabios de aquella nueva manera artística iniciada, y cuando entramos en *La Horda* nos sorprendemos de ver que ya no restan sino vagos y borrosos vestigios. Es preciso leer con mala fe cegada, ó negar las cosas evidentes con cinismo revulsivo, para no reconocer que *La Horda* significa un paso decidido hacia la libertad ó afranquiciamiento (aunque se enfaden los puristas que ven galicismos donde no hay sino palabra que debiera pertenecer al idioma y que ha sido injustamente desdeñada) de toda tesis, de todo lo que pudiera llamarse segunda novela pensada, que en los tesicistas enrabiados (*enragés*, para los galicífobos: porque es de notar que estos señores del purismo no ven más allá de la Alsacia-Lorena ó del Paso de Calais en punto á herejías idiomáticas, como si no hubiese otras lenguas de las que podemos aprovecharnos ampliamente los que las sabemos) viene á ser como un surrogado (*surrogat* alemán, y ¡vivan los paréntesis y las interrupciones!) de la novela vivida. Se impone confesar que aquí no hay rastro de retorcimiento artificial de la acción, de nada que represente el influjo cerebral del hombre pensador y sociólogo con preponderancia sobre el simple observador experimental y analista psicólogo que debe ser un novelista.

Sólo sutilizando mucho, pudiera husmearse en la facha y apostura mental de *Zaratustra* (*si licet in spiritualibus corporeis imaginibus uti*) un resabio de intelectualismo y de artificialismo tesicista. Si se excluye esta figura (por otra parte, muy noble en su rudeza, porque Blasco Ibáñez sabe aunar estas dos cualidades hostiles con un arte que le es peculiar), no queda en la novela nada que de-

late la novela de tesis por ese *fœtor concionatorius* inconfundible.

No hay olor á tesis, no, en esta novela, que es una robusta y buena novela, concebida con la misma limpieza de espíritu y la misma exclusión de todo empeño antiartístico que esas otras que todos admiramos y elogiamos: *La Barraca, Flor de Mayo, Cañas y barro*. Y ahora que he nombrado á éstas, diré: que si se llamara novela de tesis á *La Horda, Cañas y barro* debiera llamarse así también. Porque si en aquélla se encuentra el tipo de *Zaratustra*, que á algunos descontentadizos pudiera parecer artificial, en ésta tenemos el de Sangonera, no menos grande y tallado en bronce. Yo creo, no obstante, que ninguna de las dos da á la novela aire de *roman à thèse* (á veces huyendo de los galicismos, que tienen la virtud de indignar tanto en España, no me ocurre otro recurso que escribir en francés, como con donaire decía *Clarín*, que, por otra parte, no era muy purista, de D. Pompeyo Gener); más bien pudieran llamarse figuras episódicas, salidas del cuadro, como esas que á veces colocan en el *background* los grandes pintores sin que sepamos por qué, y que sólo tienen explicación recordando que bullían sin duda en la mente del artista, y que en su afán de vaciarlas en los moldes técnicos, las arrojó al azar; y, por último, que puede perdonárseles su *declasamiento* en gracia á su grandiosidad. Nada tampoco en esta obra de las fastidiosas declamaciones que los tesicistas ponen en boca de la literatura novelesca. Todo el que sea sincero, en fin, y lea *La Horda* con los ojos abiertos y sin la catarata de las preocupaciones iconoclastas, reconocerá que en *La Horda* no hay rastro de novela artificial y de tesis, y que en su menor detalle se revela la paternidad del que compuso *La Barraca*. Es verísima y simplemente una fuerte novela realista, ó si queréis naturalista, en que se cuentan las malandanzas y venturas de un pobre bohemio intelectual.

Se ha comparado esta novela con la serie de las de Baroja, que llevan por título *La lucha por la vida;* y aunque yo detesto como una de las cosas más abominables el método comparativo, que no reputo como doña Emilia Pardo Bazán (en sus *Polémicas y estudios literarios*), por base del juicio, creyendo con los cuerdos franceses que *comparaison n'est pas raison;* á pesar de todo esto he de sostener el cotejo iniciado para terminar afirmando rotundamente con él que dos artistas de tan diversa configuración mental como Pío Baroja y Vicente Blasco Ibáñez no son comparables recíprocamente—porque esto sería como identificar las condiciones higiénicas que exige la topografía polar con las que pide la zona tórrida. Pío Baroja escribe en frío, como un escultor que modela en barro natural; Blasco Ibáñez es como el que tornea y corrige las figuras en barro cocido. Blasco Ibáñez no es más que un observador naturalista; en Baroja alienta un alma muy romántica de neurasténico. Y aunque estos dos términos de las dos comparaciones parezcan contradictorios, se explican perfectamente, y algún día los desarrollaré, porque hoy me vería precisado á divagar mucho y salirme del asunto, ó á lo que se llama en buen romance (y este buen romance sólo es para los que sepan traducir literalmente del latín, y, por lo tanto, resulta una ironía formidable, como las que yo estilo): *mingere extra testaceum vas*. Por de pronto, quiero indicar que si Baroja y Blasco Ibáñez se carteasen privadamente, éste podría decir alguna vez á aquél lo que Taine dijo á su amigo Prevost Paradol en carta íntima: *Tú tienes la flema de un Rector seguido de las cuatro facultades*. No hay, pues, entre ambos artistas términos de comparación que les convengan, y es injuriarles notoriamente y deslustrar el claro nombre de ambos parangonarlos con fines nada caritativos. En arte cada cual es grande á su manera, y no hay más que proletarios ó pudientes; no existen estas tres especies de aristocracia que

amenizan la vida social y que son una burla de la civilización.

***

Y dejando ya á un lado la cuestión de si la novela es ó no de tesis, convencidos de que no lo es, examinémosla como novela pura y simple, sin mácula. Al reconocer que no hay en ella sino una tendencia muy levemente insinuada, tendencia de arte social, y que sólo puede llamársele novela no novelesca en el sentido en que pueden llamarse así *Germinal*, *Fecundidad* (y corriéndonos un poco, podíamos extender la apelación hasta *Gloria*, *Doña Perfecta* y *La familia de León Roch*), debemos prescindir del estudio de la pequeña parte que hay en ella donde se habla de los oprimidos. Quitando esto, que es bien poco, queda, como ya he dicho, una simple novela realista, de aventuras vulgares, como pueden serlo *Flor de Mayo* ó *Entre naranjos*. No hay sino la historia de un amor, estudiada con bastante psicología.

Ya se sabe que los naturalistas, siguiendo á su maestro (que reprochaba á Stendhal de que sus personajes razonasen demasiado), no se han distinguido mucho por el cultivo del psicologismo, que sólo floreció en el naturalismo independiente de Flaubert y de los Goncourt y han descuidado mucho el dar razón de los actos de sus personajes, limitándose á copiar la Naturaleza, de la cual quiere derivar el origen de todos esos actos y posponiendo sistemáticamente, como dice muy bien la señora Pardo Bazán (1), «ese orden de verdades que no están á flor de realidad, sino incrustadas, digámoslo así, en las entrañas de lo real, y por lo mismo sólo pueden ser descubiertas por ojos perspicaces y escalpelos finísimos». Por ahí creo yo que es, en

(1) *La cuestión palpitante*, IX, 146.

efecto, por do más pecado ha el naturalismo, que en sus secuaces ultraferoces se reduce á un seco recuento de acciones sin *ilación interior* ó espiritual, sin motivos psicológicos. Hemos de reconocerlo imparcialmente: este descuido de la psicología, esta falta de penetración en las almas, es lo que desluce casi todas las novelas naturalistas. Porque siempre será muy peligroso creer que pueda suplantarse á la descripción de una tortura interior la descripción de una calle por donde pasa el personaje torturado...

Y sin embargo, en su última novela, Blasco Ibáñez debe haber entrado en sí y hecho un esfuerzo por dar mayor cantidad de psicologismo—aunque á ello no le incline su fuerte temperamento meridional (también en el arte hay grados de temperatura), más prendado de la superficie exterior de las cosas que de las honduras psíquicas. Así tenemos un pasaje de certera psicología cuando Maltrana, en los primeros días de vida conyugal con su amante, piensa en el cambio que se ha hecho en su alma. Es este un acierto psicológico al que ni el más penetrante analista llegaría fácilmente. «Al ir por la calle, dice (pág. 221), examinaba á las gentes con extrañeza, como si fuesen de otra raza, como si él procediese de un mundo distinto. Al bajar de su alta habitación creía descender á otro planeta. La gran mayoría de los transeuntes no amaban ni eran amados. ¡Y podían subsistir así!... El apenas si se acordaba de los tiempos recientes en que vivía como en el Limbo, sin otras pasiones que leer, soltar paradojas y morder á los de arriba, no enterándose de que existían mujeres en el mundo, un sentimiento llamado amor. Ahora le parecía imposible haber vivido de este modo como una planta, como un pedrusco, sin verdadera alegría, sin dulces tristezas... sin ideal. Como él había sido, así eran casi todas las gentes que pasaban junto á él. Vivían preocupadas por las más groseras aspiraciones, sin una chispa

de amor. Toda la poesía de la tierra se encontraba en unos cuantos, que eran ellos los enamorados.» Yo he tenido ocasión de comprobar la veracidad de este análisis poco ha; y puedo asegurar que nada hay más exacto ni más conmovedor (1).

Esto nos retrotrae, ¿no lo comprendéis?, á los buenos tiempos de la sana novela realista, á 1880, á la fuerte y grande época de la Pardo Bazán, de Galdós, de Palacio Valdés, á esos buenos tiempos (¡tan próximos y sin embargo tan lejanos que apetece llamarlos ya *edad de oro!)* en que se nos dieron las primeras emociones realistas, en que se nos enseñó á ver la belleza, no sólo en las creaciones prosopopéyicas de la frenética música romántica, sino en esos seres vulgares, en esos sucesos humildes que cotidianamente podemos comprobar: en esa Amalia que se enamora de un presbítero (*O crime do Padre Amaro*); en esa Luisa que, ansiosa de ideal, cae con el primo (*O primo Basilio)*; en esa Emma, atormentada por la insaciabilidad de su deseo y las torturas de su conciencia (*Madame Bovary*); en esa Suriña, ingenua y cariñosa, una de las figuras más femeninas que se han creado (*Morriña*); en esa Marta que se sacrifica por su hermana (*Marta y María*); en tantas y tantas heroínas que todos los días tropezamos en nuestra clara calle y las dejamos pasar desapercibidas, y que luego, al verlas reproducidas por la pluma de un gran artista, ¡casi las adoramos de rodillas y desearíamos haberlas amado, como á las irreales y fantásticas creaciones del romanticismo! (2).

Yo no sabré nunca expresar bien con palabras la emo-

---

(1) Y perdón por este molesto desahogo subjetivo.

(2) Esta conmovedora frase: *desearíamos haberlas amado,* casi no me pertenece. En una de las novelas citadas, *O primo Basilio,* Eça de Queiroz escribe: «*Os seus condiscipulos, que desiabam ter amado Margarita Gautier...*»

ción que me producen las buenas y fuertes novelas realistas de la época en que se inició el naturalismo en España; no sé bien decir de qué proviene esta emoción; pero es lo cierto que pocas veces la he sentido tan grande y tan artista como en presencia de los personajes de la novela realista (y especialmente de las mujeres, porque para algo ha de ser uno hombre); y que así como hay quien se exalta con una Julia, con una Elvira lamartinianas, y desearían amarlas y las ponen en su imaginación sobre un trono de oro, rodeadas de nubes de glorias, y las inciensan con sus adoraciones mudas y les ofrecen oblatas como si estuviesen colocadas en un altar:—yo experimento idénticas impresiones con estas figuras modestas, que alguna vez en su vida todos han conocido: con esta Dulcenombre que amó Angel Guerra, con esta Ameliasinha que se entregó á Amaro, con esta Fanny que enloqueció á Juan Gaussin, con esta Esclavita tan ideal que se encariñó de Rogelio, con tantas y tantas más...

Estas confesiones, á más de impertinentes, parecerán paradojales y *boutadescas,* ó falsas y absurdas, mas no es así: si yo llevo en la sangre algo de elegía, si estoy delicadamente enfermo de exquisitos males psíquicos—no es por haber soñado con esas Julias y esas Elviras, sino con esas Amelias y esas Suriñas. ¿Lo diré sin temor á que me tachen de extravagante y rebuscado? Pues he de decirlo sinceramente: la Tonica de *Arroz y tartana* conmueve más, al menos á mí, que la Cosette de *Los miserables*; y si hay frases que me dejen un rastro de tristeza elegíaca, no son los períodos declamatorios con que los grandes maestros románticos narran las aventuras patéticas de sus héroes, sino estas sencillas palabrás, que tanto extrañaron á Rogelio en boca de una aldeanita: *Hasta la hora de morir...*

Con las palabras vulgares que pronunciamos todos los días se ha llegado en la novela realista á producir más

emoción que con altisonantes elocuencias; sin duda, por la razón misma de que en esas palabras simplicísimas nos vemos á nosotros y pensamos que ayer, hoy mismo, mañana, las dijimos ó podremos decirlas nosotros. Y hay que convencerse: nada encanta al hombre tanto como verse reproducido según es, sin quitar ni añadir nada. En fin, ya he divagado bastante; pero quería decir que algunos pasajes de la nueva novela de Blasco Ibáñez (como el capítulo V de la entrevista en el cementerio) nos vuelven á los buenos tiempos de la novela realista pura y simple, á los tiempos hermosos en que se nos enseñó á ver lo que todos los días estábamos viendo, pero á verlo agrandado y poetizado por el artista, y á forjar ilusiones con las cosas de todos los días, como antes las forjábamos con los fantasmas de la imaginación calenturienta, con los *entes rationis*.

¡Oh, benditos tiempos aquellos en que aun no se conocía la novela de tesis ni la influencia de la Biblioteca Alcán en la mente de los noveladores!... Porque es, indudablemente, mucho más artístico extraer la belleza de la cantera viva de la realidad cotidiana—que nunca se agota, por lo mismo que esa realidad cambia todos los días y que sus condiciones son mudables y temporales—, que acudir á los recursos de la masturbación cerebral para hacer una bella novela. Por eso los que amamos esta especie de novela (y no la desdeñamos porque en su puro bloque se inmiscuya una partícula de algo que no es arte, como en *Doña Perfecta* ó en *Gloria*) elogiamos y admiramos sinceramente obras como *La Horda*, donde á una penetrante emoción en que no entra nada de sentimentalismo ficticio y producido simplemente por el encadenamiento de sucesos vulgares, se junta una tan acertada visión de la vida y de las almas, y donde no hay vestigios de nada que sea ajeno á lo que de la novela realista ordena.

Lo que la novela realista y naturalista (1) vino á enseñar á los hombres de la última mitad del siglo pasado, lo vamos comprendiendo ahora. Y nos vino á enseñar varias cosas: que en las menudencias de la vida más vulgar hay irisadas partículas de diamantina belleza; que el misterio encarna en cada una de las más nobles manifestaciones de la actividad humana intelectual ó sentimental; que la belleza transeunte es más bella que la belleza estable, y que todo lo incompleto hace soñar. Definir y explanar cada una de estas enseñanzas equivaldría á examinar las más bellas novelas realistas. Equivaldría á comprender por qué el capítulo de las citas en Rouen (*Madame Bovary*) nos emociona tanto como la más empinada poesía lírica de arrebatado concepto; por qué nos deleita tan intensamente el encanto de las excursiones dominicales (*Magdalène Ferat*); por qué la vida del colegio (*Petit chose*) tiene la virtud de lacrimizarnos; por qué las palabras de Leré (*Angel Guerra*) tanto nos sensibilizan; por qué la ternura de Ribot y la honradez de Cristina nos cautivan hasta las lágrimas y hasta la exacerbación nerviosa (*La alegría del capitán Ribot*); por qué la vida de una vulgar señora casada nos llega á interesar tan conmovedoramente (*O Primo Bazilio*); por qué las tristezas de Amparo (*La Tribuna*) llegan á dolernos como nuestras propias tristezas; por qué la Tonica nos impresiona tan dulcemente, la buena y abnegada niña (*Arroz y tartana*); por qué, en fin, la novela realista es un género de arte que iguala, si no supera en belleza de emoción humana, á todos los demás existentes.

---

(1) Mil veces he dicho, y ya no es ocasión de repetir, que los dos adjetivos convienen á toda buena novela del siglo pasado por un igual, representando el último solamente el predominio de la fórmula, y el segundo un procedimiento artístico más honrado.

CAPITULO IX

Novelistas menores.

En todas las épocas literarias florecen, al lado de los grandes artistas de la palabra ó de la idea, genios de categoría inferior, ó talentos de segunda fila, que producen obras estimables, pero cuya memoria se perdería al poco tiempo si los historiadores literarios no estampásemos sus nombres en nuestras páginas.

Algunos de ellos tienen condiciones y aptitudes para descollar en primera categoría, y sucede que se ven eclipsados por astros de mayor magnitud aparente, aunque quizás de menos fondo real y positivo, y así quedan obscurecidos por la deficiencia de medio ambiente en que vivieron, ó porque sus contemporáneos se coaligaron contra ellos formando la conspiración del silencio, casi siempre basada en la envidia (*etiam si omnibus tecum viventibus silentium livor indixerit*, como decía Séneca), ó porque la falta de recursos les impidió publicar sus obras, ó porque éstas cayeron en el vacío, ó porque sus coterráneos y coevos aun no estaban suficientemente preparados para recibirlos, ó porque ellos mismos se estropearon y baldaron sus facultades creadoras, dejando de escribir en lo mejor de su carrera literaria; el caso es que, por uno ó por otro, estos autores de talento, á veces geniales, quedan en la penumbra, y si pasan á la posteridad no es con la aureola de novelistas (ya que de novelistas tratamos ahora) formados y definidos.

Porque la gloria, que un autor ha llamado con lapidaria y poética frase *el sol de los muertos* (Balzac)—como otro (Schiller) había dicho del amor que era el sol de los genios—, suele en ocasiones ser sol injusto y ramplón; sol amarillento y sucio, ennegrecido de feas manchas; sol á cuyo amparo se colocan—como al sol que más calienta—los muchos vivos que por este mundo florecen... Pero ornato de los muertos ó prosaico brasero de los vivos, la gloria es siempre respetable y temible, para usar una fuerte frase de Platón. Es lo último que se desprende del sabio, aun del más estoico y escéptico: *etiam sapientibus cupido gloriae novissima exuitur*, decía el conciso Tácito en su latín, que parece amasado con piedra y hierro. Si algo vale la profunda frase de Pirron á los que le reprochaban inconsecuencia entre sus doctrinas teóricas y sus indecisiones prácticas:—«no es posible despojarse del todo de la naturaleza humana»—; nunca tuvo más precio que cuando aplicada á la gloria. Mas yo creo que en muchas ocasiones se confunde la gloria con la fama, y de aquí resultan tergiversaciones desastrosas para el buen sentido y la despejada conciencia de los autores ambiciosos. «La gloria viene de arriba—decía un genial escritor católico de los tiempos modernos, Ernesto Hello;—la fama, de abajo.» De aquí que la fama pueda llamarse más bien vitalicia, y la gloria sea casi siempre póstuma. La fama puede ser infame; la gloria siempre resulta gloriosa. ¡Sublime palabra, esta de Hello: la fama es efímera, tornadiza, terrestre; la gloria es divina, ultramundial, celestísima! Sólo así se comprende la rotunda y concluyente estrofa de Campoamor:

Tengo el honor de despreciar la gloria...

¡El gran psicólogo poeta se equivocó en esta ocasión, como en alguna otra, y confundió lo que era pasajera y hasta vil fama con lo que es la gloria, la única, la in-

marcesible, la imperecedera! A la gloria no puede renunciar ningún artista, ningún filósofo, ningún sabio; nadie reniega de ella impunemente, puesto que ella es la única recompensa; ¡la recompensa inmortal! á sus luchas y trabajos. La gloria es la inmortalidad, y la inmortalidad es la consecuencia inmediata de la espiritualidad. Todo sér espiritual, dotado de alma, de inteligencia y de facultades afectivas, aspira á perpetuarse; porque si fuera materia pura no se preocuparía de morir: la materia descansa cuando es aniquilada; pero el espíritu no puede satisfacerse con su absoluta y eterna paralización. El espíritu es la forma inmaterial del movimiento. «Si yo no creyese en la inmortalidad del alma, querría más ser una tortuga que un hombre», decía Berkeley, el Obispo de Cloyne.

La fama casi nunca es tardía; como es producida por circunstancias exteriores y accidentales de la obra, más ó menos halagadoras al público, ó, á lo sumo, por la agradable perspectiva de esa misma obra, se elabora bien pronto en los vastos talleres de la opinión pública, *regina dell mundo*. Ya lo decía Plauto:

Nullam ego rem citiorem apud homines quam famam reor.

Y Renan escribía en uno de sus *Dramas filosóficos* (*El sueño de Próspero*): «Nadie es dueño de su fama; corre delante de vosotros; se fragua sin vuestro concurso».

***

Esto ha ocurrido, de una manera ó de otra, en la última mitad del siglo pasado y á principios de éste, con varios novelistas que, ó se apresuraron á recoger las cosechas de gloria y vieron luego que aun no habían madurado los frutos, que eran prematuras aquellas recolecciones; ó con otros que, á la inversa, fueron desconocidos y relegados al olvido, y ahora que ya vamos sintiendo el influjo y el mé-

rito de sus obras, nos vemos en la precisión de comenzar á hacerles justicia...

Del número de los primeros y *primus inter pares* fué el P. Luis Coloma, que perteneciendo á la alta sociedad andaluza, entró muy joven en la Compañía de Jesús (1). Provisto de una educación literaria muy deficiente é incompleta, comenzó con un ensayo disparatado (un arreglo de una novela francesa con aditamentos de moraleja y dulcificación de procedimientos, aplicables á la novela española). El mismo nos ha contado recientemente este su primer engendro monstruoso de mozalbete poco leído y ávido de alcanzar un nombre por un medio ó por otro, en aquellos tiempos en que era tan fácil crearse una relativa aureola literaria, sobre todo siendo de buena familia y bien mirado en la sociedad elegante, como lo era Luisito Coloma. Con ese manuscrito debajo del brazo se presentó á Fernán Caballero. He aquí cómo él nos lo ha contado: «Llegó por fin la hora de que conociese yo á *Fernán Caballero,* y sucedió esto con los motivos y circunstancias siguientes. Había en casa de mis padres un retirado aposento que llamaban el *cuarto oscuro* porque lo era en efecto y porque encerrados en él cumplíamos mis hermanos y yo las frecuentes condenas merecidas por nuestras travesuras. Un día, siendo ya mayorcito, merodeaba yo por aquellos siniestros andurriales, mudos testigos de mis terrores y remordimientos, y en el último rincón de un desvencijado estante sin puertas encontré una empolvada colección de *La Democratie Pacifique,* periódico que se pu-

(1) El P. Coloma, por el vigor de su cerebro y la fortaleza de sus ideas, es uno de esos hombres que, como decía Guy de Maupassant en *La Confesión*, «llegan indefectiblemente con el tiempo á santos ó á nihilistas, en cuyos cerebros ciertas ideas ejercen un poder absoluto, cuyas creencias son inflexibles y cuyas resoluciones son inquebrantables».

blicaba en París allá por los años de cuarenta y tantos. No sé por dónde vendría allí aquello, pues en mi familia no hubo nunca demócratas pacíficos ni tampoco alborotados. En un folletín de tal diario tropecé con una interesante novelilla, que devoré en el acto, sin salir de allí, de una sola sentada. Titulábase: *Si les riches savaient!* y era una sencilla historieta de marcadísimo sabor revolucionario socialista, en que los ricos aparecían siempre como verdugos explotadores y los pobres como víctimas explotadas. Estaba, sin embargo, escrito con tal maestría y con tan exquisita habilidad hería las fibras más delicadas del sentimiento, que fácilmente inoculaba por el camino del corazón el virus de los sofismas y errores que contenía. He olvidado completamente el argumento de aquella obrilla; sólo recuerdo que su acción, muy dramática y con verosímil y sobria sencillez expuesta, se desarrollaba á la luz del más desconsolador ateísmo y que su protagonista, Jacobito, niño de pocos años, perecía trágicamente con su madre en la negra desesperación que estas ideas traen consigo. El efecto que produjo en mí esta lectura fué muy notable y me inspiró una muy extravagante idea. La solidez de mis principios religiosos poníame á cubierto de todo error y hacíame ver la malicia y falsedad de aquellas escenas; pero no por eso dejaba de compadecer hondamente á los protagonistas, ni de indignarme contra el autor, como si fuese el causante de su infortunio, ni de revolver mi ira contra las mismas víctimas, diciéndome muy enfadado:—¿Y por qué fueron majaderos?... ¿Por qué desesperaron?... ¿Acaso no había en París Dios en el cielo ni caridad en la tierra, ni esperanza cierta de próximos y eternos bienes?... Y con el ansia caritativa que inspira siempre una gran catástrofe, iba yo recogiendo, una por una, allá en mi imaginación, las sombrías escenas del tal Jacobito, é iluminándolas con la suave luz de la fe, con los ardientes reflejos de la caridad y las consoladoras pers-

pectivas de la esperanza, trocábalas todas ellas en cuadros tristes, ciertamente, pero no sombríos ni desesperantes, sino matizados suavemente por aquellas tres grandes virtudes, como lo están siempre en la vida real los infortunios del pobre creyente y honrado. Entonces nació en mí aquella idea que antes califiqué de extravagante. Traduje la obrilla, no mal por cierto, y conservando la misma acción y los mismos personajes; híceles hablar y obrar, no como empedernidos ateos, sino como fervorosos católicos, llegando así lógica y verosímilmente á un natural desenlace, no impío y desesperado, sino consolador y cristiano, y trocando por ende la obrilla, sin perder nada de su interés, de impía y revolucionaria, en religiosa y moralizadora. Quedé tan satisfecho de mi obra, que llegué á creerla de mi propiedad absoluta: corregíla cuidadosamente y maticéla con bellísimos y oportunos pensamientos de *Fernán Caballero,* que por haber sabido comprenderlos y entresacarlos de sus obras creía yo también de mi propiedad exclusiva. En aquel tiempo era yo poco escrupuloso en achaques de propiedad literaria, y sin haber leído todavía á Voltaire, practicaba su dicho: *Je pris mon bien partout où je le trouve.* Rebauticé mi engendro con el título de *Todos lloran.—Contrastes de la vida;* púsele por epígrafe aquellas honradas palabras de Schiller con que pretendía yo anonadar á todos los propagandistas sectarios:—*¡Bufón despreciable, que quieres arrebatarle su Dios á un hombre desesperado!*—y ya juzgué con esto á Periquito hecho fraile; es decir, lista y compuesta mi primera obra literaria, cuyo análisis químico podría reducirse á esta fórmula: $^2/_5$ de *Democracia pacífica* + $^2/_5$ de Fernán Caballero + $^1/_5$ de buen deseo y habilidad, con que resolví yo y machaqué y convertí en una sola substancia todo aquel conjunto de substancias heterogéneas.»

Fracasado su primer aborto literario, se dedicó á componer cuentecitos y narraciones en el tono de Fernán Ca-

ballero. Fué una reducción de Fernán Caballero ó, si queréis, un Fernán Caballero en viñeta... Y como las novelitas de doña Cecilia Bohl de Faber se resentían muchas veces de puerilidad, por no decir de estulta inocencia paradisíaca, con que se disimulaba el instinto de la mujer que sabe mucho de la vida; en este novel autor, que tenía de Fernán Caballero el buen sentido, la fidelidad de observación, con más un destello de chispa, ó dígase sal andaluza, que á doña Cecilia le faltaba; en este novel autor, pues, se renovaba el tono y estilo de la autora de *Lágrimas*, y parecía reencarnar el espíritu de la andaluza de aficiones...

Vino entonces *el golpe de gracia*, el rayo de inspiración divina que se atravesó en el camino de Damasco á Saulo, y que ahora hizo ingresar á este nuevo Saulo de chaquet en la Compañía de Jesús. Y después de haber debutado en las letras con tan favorables auspicios, «pasaron años, muchos años (nos dice el culto crítico y escritor católico D. Angel Salcedo) sin que volviese á sonar ni se oyera el nombre del novel autor, apadrinado por *Fernán Caballero*» (1).

---

(1) El mismo crítico dice antes: «Allá, por los años de la Revolución, el impresor Pérez Dubrull, de grata memoria en la tipografía madrileña, editaba una *Biblioteca de la Familia Cristiana*, serie de tomitos en 8.º, con novelas, cuentos, artículos de costumbres y poesías, todo de buenos autores, en la doble acepción de bueno. Como D. Antonio Pérez Dubrull estaba decidido á que su Biblioteca fuese selecta, no hay que maravillarse de que, aun siendo él de suyo muy benévolo, lo que se llama un pedazo de pan, dispuesto á dejarse comer por cualquiera—y, en efecto, acabaron por comérselo entre todos—, en cuanto editor fuera inexorable con los *desconocidos*, ávidos de darse á conocer, que de continuo le asaltaban con manuscritos destinados por ellos al honesto recreo y amena edificación de las familias cristianas. Así, que D. Antonio jamás hubiera admitido ni publicado en uno de sus to-

«Fué al principio del decenio de 1880, cuando *El Mensajero del Corazón de Jesús,* que, después de haberse publicado en Barcelona, salía en Bilbao, dirigido y redactado por los Padres de la Compañía, empezó á insertar unos cuentos, suscritos por el Padre Luis Coloma, S. J., en que los numerosos lectores del mensuario hallaron á un *Fernán Caballero* con todas sus sales andaluzas y con algo que le distinguía esencialmente de *Fernán Caballero...*»

De esta era de su vida literaria datan algunas obras muy populares entre el público devoto é infantil de toda España. Las hijas de María, los seminaristas, los ordenados *in sacris,* los congregantes de cofradías devotas y los niños bien educados han leído y devorado con fruición á este maestro del arte ingenuo y puro, arte muchas veces para reir y otras veces para llorar, sin contorsiones y sin desenfrenos jamás; arte de pueblo, si podemos decirlo así, y si esta expresión no se achacara á tilde ó insulto; arte de pueblo, en el sentido de poco refinado, de arte no corrompido por las fétidas emanaciones de los centros urbanos... (1).

---

mitos en 8.º, con cubierta amarilla (¡parece que las estamos viendo!), el manuscrito de una novela corta que recibió cierto día por el correo de Sevilla, firmada por *un tal D. Luis Coloma*, á no venir con el manuscrito una carta de doña Cecilia Böhl de Faber—el insigne *Fernán Caballero—,* á quien el editor veneraba como era debido, recomendando expresivamente su publicación con prólogo de *Fernán*: vió la luz aquella primera producción novelesca del joven Luis Coloma; no sabemos si hizo algún efecto en el público.»

(1) Obras de esta época son: *Cuentos para niños*, cuyo título indica ya bien su contenido, y á vuelta de mil *puerilidades*, muy oportunas... pero poco artísticas, hay notas de candor infantil muy bien dadas ó cuentos populares remozados por el artista, y que tienen todo el oloroso sabor del pan caliente; *Por un piojo*, narración de corte realista, que deja ya entrever en ciertos pasajes al nove-

Ninguna de las obras escritas en ese período contribuyeron á extender su fama fuera de los círculos devotos y llevarlas á los puramente literarios. Fué menester para eso la publicación de una novela que hizo época, de una novela que dió juego, de una novela que ha sido el éxito más ruidoso que alcanzó novelista alguno en España durante el siglo XIX y acaso alcanzará en nuestros años venideros. D. Juan Valera se asombraba en su tiempo de este éxito; y Castelar, no pudiendo explicárselo de otro modo, suponía á todos los lectores de la obra atacados de triste universal neurosis, y añadía: «Extraordinarias coincidencias—dice—han contribuído á este interés público mucho más que la bondad intrínseca del artefacto y del artífice. Tras una polémica muy semejante á disputa, empeñada entre dos escritores, cual mi amiga eximia doña Emilia Pardo Bazán y el aplaudido Pereda, respecto del acierto y competencia respectivos en describir la entidad más ó menos real que llamamos gran mundo, apa-

---

lista de *Pequeñeces*, por la fineza de percepción de los detalles y la descarga satírica contra las clases bien acomodadas; *Juan Miseria*, que ahonda en el estudio del pueblo bajo de Andalucía, y da notas cómicas de suprema gracia, anticipando, en cierto modo, parte de la labor que han hecho después los Quintero en el teatro; *Del natural*, donde ya se deja entrever por el subtítulo —*Copias varias*— el propósito realista del autor, y, en efecto, acierta con el realismo, sobre todo en la primera novela; *¡Era un santo!*, estudio de familia muy acabado y digno de un Balzac, en cuyos comienzos descriptivos está dado á maravilla el ambiente de una capital de provincia de segundo orden; y, por fin, *Lecturas recreativas*, en las cuales alternan los relatos fantásticos y atormentados de «un Edgar Poe de sotana», según dice bien la señora Pardo Bazán, como *El primer baile*, con las narraciones populares, como *Ranoque y Caín*; con los cuentos con moraleja, como *Polvos y lodos*, los relatos legendarios, como *Hombres de antaño*, con cuadros realistas como *La gorriona*, de picante sabor, donde sólo el tipo del «erudito á la violeta» bastaría para acreditar á un novelista.

reció esta novela, y al aparecer se la presenta por mero espíritu polémico, cual perfecta fotografía del disputado y célebre objetivo.»

Aunque sólo fuera por ese barullo confuso, mezcla de algazara popular y de aclamación literaria, que *Pequeñeces* armó, habría que recordar esta novela en toda historia literaria del último tercio del siglo XIX. Ahora bien: la novela, intrínsecamente, ¿merecía este clamoroso sufragio unánime?... Los críticos de la época no han visto con claridad: unos, cegados por la pasión sectaria, que nubla el entendimiento; otros, decididos á encontrar bien, perfectamente bien, todo lo que saliese de la pluma de un novelista católico y, por ende, jesuíta. Quizás fué *Clarín* el que viendo las cosas á cierta distancia y con un poco más de tino que los demás al juzgar, aunque un poco parco en los elogios, dió mejor que otro crítico alguno la síntesis de su opinión sobre el P. Coloma. «Yo admito al simpático jesuíta como una esperanza, pero ¡lo que va de una esperanza á un maestro! Alarcón era un artista seguro, una imaginación riquísima; el P. Coloma es un observador de talento, que ya veremos si acaba por ser artista, á pesar de los actuales límites de su imaginación. Antes de continuar hablando de esto, y para salir al paso á la malicia, necesito decir que yo sólo debo al P. Coloma buenas ausencias. En una carta que este señor escribía á un amigo hace años, le hablaba en términos muy lisonjeros para mí de cierta novela que tuve la debilidad de dar á luz (1). Los elogios del famoso jesuíta me supieron tanto mejor cuanto que eran en absoluto desinteresados; no podía él sospechar que tales alabanzas llegaran á mi noticia. Por vanidad y agradecimiento me he inclinado siempre á ver el mérito del autor de *Pequeñeces*; digo que se me inclinaba ó

---

(1) *La Regenta.*

inclina el ánimo á ver ese mérito; pero sin llegar á la alucinación; de suerte que si leí con agrado las buenas cosas que contiene su famosa novela (1), como no me había propuesto *á priori* proclamarle gran novelista, pude notar, aunque sintiéndolo, los muchos defectos del autor, como autor, y los del libro. Y esto, á pesar de que la simpatía que me inspiraba el valiente *Padre* había crecido al verle luchar con tanta franqueza y energía en pro de la moral austera. Me parecía muy bien que, sin miramientos, atacase el vicio de las catorce señoras malas. Poco importaba que en su estadística sólo hubiera catorce que él conocía; de igual provecho cabía que fuese para las docenas y docenas con que el regular valeroso lo había contado. Mas con todo este peso que en mi corazón y voluntad había á favor del jesuíta, no llegué á reconocer en él aquel portento de que me hablaban, aunque tampoco juzgué legítima la reacción, algo artificial, que entre gente *del oficio* y entre *liberales á su manera* cundía, para deshacer el efecto mágico producido en el vulgo por *Pequeñeces* y sus heraldos. Cierto que no faltaba quien elogiase tanto á Coloma,

más
porque tenga envidia Blas
que por dársela á Teresa,

ni quien soplara con todas sus fuerzas en las trompas de la fama por lucir los pulmones y la influencia crítica; cierto también que, fuera de tres ó cuatro rasgos, nada hallaba en *Pequeñeces* de verdadero arte, de la delicadeza y la poesía que eran del caso, dado el asunto de algunos pasajes; pero ni aun siendo así, había motivo para despreciar al que presentaba su ensayo novelesco, tal vez con pretensiones bien modestas. No; no todo se debía á condicio-

(1) *Pequeñeces.*

nes y circunstancias ajenas por completo á la literatura; en *Pequeñeces* había algo digno de llamar la atención: sobre todo, como promesa de futuras perfecciones. De mí puedo decir que si al leer yo este libro no hubiera existido aquella atmósfera artificial de admiración y escándalo, hubiera dicho á mis lectores esto en resumen: «Señores: entre los muchos que ensayan ahora en España el género novelesco, merece fijar las miradas de la crítica un jesuíta que demuestra talento, perspicacia, intención; que llegará tal vez á aprovechar artísticamente el *documento* humano, aunque por ahora ni sabe escribir bien ni sabe componer. El segundo capítulo de *Pequeñeces*, es decir, la presentación de Currita Albornoz, es cosa digna de un maestro; y en lo demás de la novela, acá y allá, á grandes distancias, hay algunos rastros primorosos. Lo demás, lo más, es opaco, frío, inútil, desmañado, y por ello no me atrevo á anunciar con seguridad un novelista más de los buenos» (1).

En resumen, yo creo que quedará de *Pequeñeces* (2) la vibrante sátira que atraviesa la obra, ciertas escenas muy bien vistas y que hacen representar con fijeza en la fantasía otras escenas de la vida real correspondiente (lo cual es el triunfo de los grandes noveladores realistas), como la distribución de premios en el colegio, la infamia de Currita y Jacobo con el retrato de Villamelón ante el niño, la amenaza que hace á Jacobo el enmascarado junto á la Iglesia del Carmen... Queda también, como nota simpática y valiente, el tono naturalista que todos los críticos

---

(1) Leopoldo Alas: *Ensayos y revistas*, págs. 326, 327 y 328.

(2) Tiene más mérito el valor del P. Coloma al arrojar ese libro de escándalo al mundo, mientras él seguía recluído en la soledad de su celda. Pudo decir, como Ovidio:

Parve (nec invideo) sine me, liber, ibis in Urbem.

atribuyeron casi maquinalmente á la obra. Hablando de esto, dice doña Emilia Pardo Bazán (1): «El Padre Coloma ni se asusta ni lo niega. Limítase á declarar que, desde la hora en que Fernán Caballero formó su gusto literario, él, sin perder nunca de vista aquellas primeras lecciones, las varió de dirección, llevado, más que de las corrientes modernas, de impulso espontáneo, que le induce á escribir exclusivamente *como le sale de adentro*; de modo que, si á alguna escuela moderna pertenece, es tan por casualidad, ó mejor dicho, tan por coincidencia, que, á no existir esa escuela, él la hubiese iniciado. Creámosle, como creíamos á Pereda otras protestas análogas, y como se les cree á las señoras lindamente peinadas y ataviadas á la última moda que todo aquello es gracia natural, que no han estudiado las novedades indumentarias ni se han mirado al espejo una sola vez. De todas maneras, hay un hecho evidente para quien pase los ojos por los escritos del Padre Coloma, y es que su realismo naturalista, que principió por ser el *popularismo* de Fernán, es hoy el más acentuado y moderno que puede adoptar un meridional dentro de nuestra época; el que profesaría Alarcón si hubiese nacido veinte años más tarde.»

***

José Ortega Munilla, hoy Académico de la Española y Vicepresidente de la Sociedad Editorial Española (antes Director de *El Imparcial*), fué, en los tiempos de pugna en que el naturalismo libraba sus batallas en España, un adalid denodado, más generoso que certero en su puntería y con más arrojo que tesón en defender las posiciones

(1) *El Padre Luis Coloma*; *biografía y estudios críticos*, t. X, páginas 95 y 96.

ocupadas y arrojar al enemigo de las suyas... Escribió un sinnúmero de novelas, muy leídas, muy compradas por el público, que conocía la firma como Director de la Hoja literaria de *Los Lunes de El Imparcial*»; pero poco halagadas por la crítica, que veía en ellas (y con razón) mucho dislocamiento á través de mucha genialidad, mucho prurito de originalidad sintética y novedad en las metáforas; todo esto en medio de un fárrago retórico que ahogaba al lector.

De Ortega Munilla dice el Padre Blanco García: «Su filiación naturalista no está siempre definida, y si bien se trasluce en lo intemperante y recargado de la pintura, y en ciertos pujos de filosofía trascendental, va contrarrestada por un fondo de candidez infantil y soñadora. Más amigo el autor de los escarceos retóricos que de la descripción tétrica y nauseabunda, no atina á andar con desembarazo por los lodazales del sensualismo, y se queda en una situación desairada que le hace molesto cuando pretende agradar, merced á lo monótono y mal escogido de los asuntos, á las oscilaciones funambulescas del relato y al mismo refinamiento del estilo, con su extraña é intemperante ornamentación... Siempre han caracterizado al autor la falsa riqueza tropológica, los afeites postizos, la dislocación de la frase y el afán de ver en todas partes más de lo que realmente hay, y de atormentarse á sí mismo y atormentar á sus lectores para hallar una comparación inaudita y extraña, un golpe de efecto ó un período estudiadamente musical. Es un Goncourt menos escrupuloso en achaques gramaticales y retóricos que los autores de *Germinia Lacerteux*, y más idólatra aún del colorido, con evidentes reminiscencias castelarinas, en que no se fijan, sin duda, los que le elogian por su originalidad. Pocos habrá que sigan sin disgusto en las obras de Ortega Munilla la serie de brillantes vaciedades y recursos pictóricos con que se esfuerza en suplir la ausen-

cia de más altas dotes y en distraer la atención del objeto principal» (1).

A pesar de estos reparos de la crítica, que, reconociendo en Ortega Munilla sus ingénitas cualidades de artista, ahogadas por un diluvio de flores de trapo, y que, acatando su poderoso talento natural, le invitaba, más que le conminaba, con paternal y cariñoso acento, á cultivar las dotes de novelista que flaqueaban en él, Ortega Munilla no hacía para nada caso de estas advertencias afectuosas. «Gran pena nos causa—decía Lara y Pedraja, que, bajo el pseudónimo de Orlando, publicaba en la *Revista de España* (tomos XCIV y C) sus estudios críticos (2)—, hablar de un ingenio que, sordo á los consejos de la amistad, como desobediente á las admoniciones de la crítica, anda hace tiempo descarriado, haciendo temer, y con razón, á los que gustaron sus primicias, que se pierda totalmente para las letras. Hablamos del Sr. Ortega Munilla. Todo hacía presumir en él un novelista. Su rica fantasía, su paleta llena de colores, su fino y agudo entendimiento, su inspiración espontánea, por la cual veía con suma facilidad las relaciones bellas de las cosas, y su maestría en manejar el idioma, cualidades demostradas en su primera obra, y relativamente sostenidas en algunas que á ésta siguieron, fueron una revelación para el público, que desde luego se apresuró á saludarle como una esperanza de nuestra literatura contemporánea. Sin embargo, esta fascinación duró poco, porque bien pronto él mismo, que debía haber cuidado con más empeño no descender un escalón de la altura á que la opinión general le había elevado, pareció estimar en poco tan señalados favores, puesto que comen-

(1) *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, cap. XXIX, páginas 536, 537 y 538.

(2) *Novelas españolas del año literario* (1883-84); II, pág. 102.

zó por no corresponder á ellos, ni aun siquiera en la medida que exigía un justo agradecimiento.»

No quiso atender estos consejos Ortega Munilla, y cuando se cansó de oir por todos lados advertencias y reprensiones, se retiró á la vida casi privada, ó por lo menos cesó de ser militante de la literatura, se entregó en alma y vida al periodismo, renunciando á dar á la novela española el lustre y gloria que hubiera podido darla, si hubiese cultivado más sus facultades intelectuales y obedecido menos á sus facultades imaginativas. Con mayor restricción de un colorismo abigarrado, con un cuidado más escrupuloso en la elección de asuntos que pudiese llevar á feliz término, en lo cual flaqueó siempre, haciendo que se le pudiese recordar aquello de Horacio en su *Epistola ad Pisones:*

Amphora cœpit
institui; currente rotâ, cur urceus exit?,

con mayor fidelidad en la observación, y con dar más importancia al estudio de los caracteres é impresión del ambiente, y menos al predominio de las galas retóricas y al reinado de la fantasía, maestra y señora de sus novelas, Ortega Munilla hubiera podido dejar una obra duradera. No dejó sino ensayos de novelas, esbozos de epopeyas realistas, conatos y gérmenes de algo que pudo haber sido grande, capullos muertos en flor. Entre estos rudimentarios apuntes y tanteos de niño vicioso que echa á andar con dificultad, de Ortega Munilla (1) se cuentan los

(1) Del cual escribía *Clarín*, cuando el novelista embrionario estaba ya en su época de decadencia, y apenas acabado de nacer moría, lo siguiente: «Diré dos palabras de Ortega Munilla, de cuyos buenos comienzos fuí yo uno de los más vocingleros heraldos. Y no me pesa. Insisto en creer que Ortega podría ser con el tiempo todo un novelista notable, si tomase más en serio la vocación. ¿Qué necesita para ello? Varias cosas: estudiar mucho más,

siguientes: *La Cigarra*, *Sor Lucila*, *El tren directo*, *Don Juan Solo*, *Panza al trote*, *Lucio Tréllez*, *Cleopatra Pérez*, *El fondo del tonel*. Después de mucho tiempo de silencio publicó Ortega Munilla en el folletín de *El Imparcial* otra novela: *La viva y la muerta*, y volvió á callarse, hasta que hace unos años ingresó en la Academia Española para ocupar el sillón vacante por la muerte de Campoamor.

*
* *

Ortega Munilla no será uno de los escritores que definen y sintetizan toda una época, que abarcan toda una generación y absorben la atención pública durante un determinado número de años; pero le va muy bien con la pequeña parcela de posteridad y de público que ha acaparado. De su asiento en la gloria puede decirse que es alto, pero estrecho, como se dijo de Merimée.

Algún malicioso pudiera argüirme que el súbito silencio en que Ortega Munilla se ahogó voluntariamente pu-

---

imitar mucho menos y no escribir á destajo. ¿Quién le ha metido á revistero de semana? (ya sé quién; pero lo pregunto retóricamente); él no sirve para eso; su estilo, que se hace churrigueresco en esa «Agenda» hebdomadaria, había nacido para ser gala de nuestras letras, si lo limaban y contenían; pero Ortega, en vez de aprovechar aquella delicadeza de sentido que tenía en la pluma, la consintió en degenerar en enfermizo prurito, y ahora no cabe alabarle sinceramente como futuro artista de la palabra, cual yo lo hice en otro tiempo con mucho gusto y muy convencido Hoy ha pasado á la categoría de los lugares comunes el decir que Ortega «se está echando á perder», y hasta en el éxito de sus novelas se conoce este menosprecio de la opinión, injusto en gran parte, sobre todo precipitado. Compárese la acogida que tuvo *La Cigarra* con la que mereció *El fondo del tonel*, de que no ha hablado nadie. Yo vería con mucho gusto al autor de *Sor Lucila* abandonar géneros que no son para él, para volver al punto de partida, que era un amanecer de día claro. (Todo se pega menos la hermosura.)» (*Sermón perdido*, páginas 237 y 238: Madrid, 1885.)

diera ser una revelación de la desconfianza de sí mismo, si hemos de prestar asenso á la frase de La Bruyère: «*Le silence est le parti pris le plus sûr pour celui qui se defie de soi-même*». A esto yo replicaré que acaso el inesperado reposo que sucedió á la febril actividad de los primeros años puede atribuirse, pensando más cristiana y caritativamente, á otras causas que no fuese la desconfianza de las propias fuerzas; tales como la fatiga intelectual consiguiente á un período de elaboración tan activa como aquel en que Ortega Munilla publicó todas sus novelas, que casi se siguieron unas á otras, atropelladamente, como si el autor estuviese excesivamente ávido de escalar un puesto entre los elegidos y de conquistar la fama, esa hembra arisca que, como todas las mujeres hermosas y difíciles, quiere ser poseída violentamente. La equivocación radical de Ortega Munilla fué la de todos los que quieren ir demasiado de prisa: se cansan pronto. Por algo dice un cuerdo refrán de Italia: *Chi va piano, va lontano*. ¡Como si no fuese más cómodo y seguro el triunfo de un andarín que no derrocha todas sus fuerzas al comienzo de la carrera, sino que las reserva para adelantar á sus competidores poco antes de llegar á la meta!...

Sin que yo intente ni de lejos tildar á Ortega Munilla, que, por su propio esfuerzo, logró la sólida y apetitosa posición social que hoy ocupa, con el feo y triste *sobriquet* de *arrivista*—planta exótica en nuestro país hasta hace pocos años—, me atreveré á decir, con todos los respetos posibles, que en los comienzos de su carrera tenía todas las apariencias de ello. Y es porque, al verlo avanzar jadeante hacia el ansiado término, cualquiera diría que aquel escritor no iba á la inmortalidad... sino á la Academia; que es cosa bien distinta, aunque sus miembros crean lo contrario.

Mas no era así; el exceso de trabajo, el *surmenage*, más que intelectual, imaginativo, de los primeros años de

carrera literaria, minó acaso solapadamente, y poco á poco, como la gota horada la peña (*non bis, sed soepe cadendo*), la facultad creadora de Ortega Munilla. Y resultó de aquí que aquel joven, que tanto prometía para las letras patrias, y que habiendo continuado infatigablemente en la labor de buey—verdaderamente naturalista, zolesca, de *nulla dies sine linea*—que en los primeros años se impuso, podría presentar á estas horas *cuantitativamente* la obra de un Galdós.

Si no aprovechó suficientemente el tiempo, fué acaso porque nuevas ocupaciones absorbieron su actividad. Filosóficamente se le podría increpar, recordándole las palabras de Séneca sobre el valor del tiempo: «...*Tanta stultitia mortalium est ut quoe minima et vilissima sunt, certe reparabilia, imputari sibi, quum impetravere, patiantur; nemo se judicet quidquam debere, qui tempus accepit; quum interim hoc unum est quod ne gratus quidem potest reddere.*»

Nada valieron á Ortega Munilla consejos, instigaciones, suaves mandatos, para que volviese á la vida literaria y reanudase sus tareas. Ni siquiera los sarcasmos y sátiras de algunos le espolearon, incitándole á volver á la palestra literaria. Como Ovidio en el destierro, se dijo con resignación fatalista:

Tu cave defendas quamvis mordebere dictis,
causa patrocinio non bona, pejor erit.

Nada reanimó en él las fuerzas perdidas. Entregado á las tareas de redacción, ocupado en confeccionar la hoja literaria de *Los Lunes de El Imparcial,* diría para sí—cuando venían de fuera clamores alborotados pidiendo obras—, con Teófilo Gautier:

O poëtes divins, je ne suis pas des vôtres!...

***

El poeta Salvador Rueda, que tanto representó en la poesía española, introduciendo notas nuevas y creando una escuela propia, quiso también ser novelista, y escribió *La Reja* y *El gusano de luz*, más bien que novelas, historias poemáticas, cuadros de color con derroche de luz solar, entre cuya abigarrada trama de mil colorines destellan algunos episodios de realismo que acusan observación y espíritu de novelista aún sin formar...

Recientemente parece haber encontrado su camino, creando una nueva modalidad de la novela erótica, á lo Trigo, y ha escrito *La Cópula,* novela que deja una impresión extraña y fuerte, una impresión que sólo podríamos comparar á la que deja el mismo acto de la cópula en la vida real. Allí quedan los nervios sacudidos por conmoción vibrante; aquí es el alma. Definiríamos el sensualismo de la cópula diciendo que es un sensualismo sagrado. El amor es el soberano del mundo; hay, pues, que rendirle acatamiento. O como decía el viejo y sagaz cuentista y cancionero Juan de Timoneda, en su *Rosa de amores* ó *Canción por deshecha y fin del romance* (*Reseña de varios poetas seguidores de amor):*

> Amor, sin amor, amor,
> quien te sirve se avergüence,
> y sepa el no sabidor
> que el que más huye te vence.

Y puesto que el amor es la Divinidad suprema que preside los destinos de los mortales, ¿por qué no hemos de tributarle adoración y culto? Hay muchos que, en efecto, se la tributan, pero es á la manera platónica de Francesco Petrarca. Sólo prestan pleitesía al amor que llaman del alma, y así ocurre á menudo que, cuando alguno surge y proclama el respeto y éxtasis ante el amor físico, todos se escandalizan y espantan, como de nefanda acción y villanía sin nombre. Olvidan que en todo hombre, aun

en el más civilizado, hay algo de primitivo; que todos heredamos no pocas rudimentarias aficiones de nuestros padres antiguos, y que, según la doctrina de los pueblos primitivos, «el yo mismo reside más bien en el cuerpo que en la esencia espiritual, sombra de alma medio soñada, medio imaginada, de la cual hacen la compañera del cuerpo». (Lange: *Geschichte der Materialismus*, I, 1.ª, 1.)

Y aquí vendría muy á punto todo cuanto dije á propósito de las obras de Felipe Trigo, en un estudio *ad hoc*, publicado primero en *Nuestro Tiempo* (10 de Diciembre de 1905) y luego inserto como prólogo á su novela *La Altísima*. Convendría admirablemente á esta obra de Rueda todo cuanto allí expuse sobre el trascendentalismo cósmico, que algunos no me entendieron y así lo dieron á significar, sin duda porque su clarísima inteligencia no puede penetrar en lugar tan escasamente tenebroso como lo Indiscernible de Spencer, que luego ha venido á ser en manos del artista Maeterlinck el Misterio Universal. Los que no entienden que para hacer novelas eróticas, artísticamente eróticas, y no con sicalipsis de bajo vuelo y obscenidad al nivel de los libros de Sopena, haya que estar poseído de un convicto *trascendentalismo cósmico*, ó no saben castellano ó quieren burlarse del cándido lector. Porque, si yo no he perdido el juicio, este concepto es más claro que el agua fresca de los manantiales campesinos. Tanto valdría decir que el Mundo está saturado de Divinidad y de Misterio para los que, como Salvador Rueda y Felipe Trigo, hacen profesión de ennoblecer y dignificar el sensualismo. Y si esto no es nítido y brillante como la luz, ó yo no sé hablar mi dulce lengua natal, ó los que así se encrespan conmigo han venido de Laponia y son ignorantes del castellano. Me arguyen también que con mi concepción del sentimentalismo vendría á crearse un *sensualismo* demasiado *cerebral*, conceptos que rabian de verse juntos. Yo á esto les opondré que todo lo humano

procede del cerebro; que sólo por el cerebro nos movemos, vivimos y somos; que el cerebro condiciona nuestro modo de ser, y que en el cerebro existe el mundo interior, espejo y copia del exterior. Por último, para más afianzarles en esta doctrina, profesada por todos los grandes psicólogos modernos, recordaré unas palabras de una sabia compatriota nuestra que á ellos se adelantó (y así no podrán decirme que sólo cito extranjeros y de extranjeros me adoctrino), doña Oliva Sabuco de Nantes, la cual escribía con perspicacia pasmosa: «Erraron bravamente los médicos en dar la sed y hambre al estómago y *la sensación á los instrumentos*, como al ojo la vista y al paladar el gusto, como no sean mensajeros para el cerebro, en el cual está toda sensación, sed y hambre» (1).

¿Lo entendéis ahora, críticos de *La Altísima*, críticos miopes, críticos nada lerdos, críticos sin gracia y sin doctrina, que, á falta de pimienta, buenas serían ricas tajadas de adobo, pero ni lo uno ni lo otro tenéis?... ¿Entendéis ahora cómo se puede oficiar ante la carne de la mujer, como un sacerdote ante un ara? ¿Cómo el amor sensual es á veces amor divino y extra-terrestre? ¿Cómo el contacto de dos epidermis, de que hablaba Chamfort definiendo el amor, es muchas veces el único modo de favorecer el contacto de dos almas? ¿Cómo por el tacto grosero se puede ascender á la región más elevada de lo espiritual? ¿Cómo el *Cantar de los Cantares* y ciertas canciones de San Juan de la Cruz no desdicen del carácter que debe ostentar toda poesía cristiana? ¿Cómo un alma espiritual, nacida para lo espiritual puro, lava y purifica toda mancha de obscenidad que pueda haber en sus expresiones y en sus escritos? ¿Cómo todas las cosas son limpias para los limpios é inmundas para los inmundos (*omnia munda, mun-*

(1) *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 286.

dis; omnia inmunda, inmundis)? ¿Cómo el santo cantar puede decir sin que esto tenga nada chocante: «mejores son tus pechos que el vino, qué hermosos son tus pechos, hermana mía, esposa mía»? (1).

En *La Cópula*, de Rueda, el erotismo se hace espiritualista y la lujuria reviste tonos de idealidad. El espasmo no

---

(1) Adviértase, sin embargo, que un hebraísta tan entendido como García Blanco reprochaba á los traductores de la Vulgata por este pasaje y algunos otros, impregnados de obscenidad según el sentido vulgarizado por la Biblia. Así el pasaje: *quam pulchræ sunt mammæ tuæ, soror mea, sponsa; pulchriora sunt ubera tua vino (Canticus Canticorum*, IV, 10) piensa el sabio orientalista que debe traducirse así: «¡Qué *guapos* son tus amores, hermana mía, *callada* esposa! ¡Cuánto más buenos son tus amores que vino!» Y comentando el capítulo I, añade: «¡Oh, qué error tan grosero fué decir la versión Vulgata: *Meliora sunt ubera tua vino!* ¿En qué está la comparación del vino con las mamas, ni mucho menos con las del amante?... Confundió miserablemente el vulgar traductor *dod* con *dad:* aquél, el *amor;* éste, la *mama ó teta;* así salen las obscenidades á porrillo.» Y á propósito del escabroso pasaje y de la picante expresión: *oculi tui columdarum absque eo quod intrinsecus latet* (IV, 1), que el Sr. García Blanco traduce: «tus ojos de paloma por entre tu guedeja», comenta con aquella santa libertad de espíritu que Keplero reputaba como la más noble cualidad del verdadero sabio (*et quod in hoc maximi est, animi liberi*, decía de Copérnico): «Por debajo (*mibbajad*) de tu guedeja, de tu anillada guedeja (*tsamma teck*). Este es el *absque eo quod intrinsecus latet* de la Vulgata, que tan caro costó á Fray Luis de León, por haber querido apartar esa lubricidad del *Cantar de los Cantares*. ¿Cómo había de haber saltado el poeta pastor, desde los ojos y el cabello, que está describiendo, al pubis? ¿Cómo Salomón *el pacífico* había de cometer tal osadía?... ¿Y cómo esto fué motivo de seis años de Inquisición?...» Todas estas noticias, tan curiosas ya que no muy pertinentes al caso, las he recogido del sabio *folklorista*, satírico ingenioso, poeta delicado y elegante, y erudito de valía, el recién hecho académico de la Lengua, D. Francisco Rodríguez Marín. (Véase su obra *Cantos populares españoles*, tomo IV; *Apéndice general*, páginas 100, 101 y 102; Sevilla. MDCCCLXXXIII.)

es espasmo físico, sino aspiración del Alma á lo infinito, ó, á lo sumo, conmoción de las fibras nerviosas, que ya casi no son entidades físicas. La adoración de la carne es artística y no libidinosa.

¡Carne, celeste carne de la mujer! Arcilla,
dijo Hugo... ¡Armonía, más bien, oh maravilla!

como ha cantado Rubén Darío.

Y al juntar estos tres nombres (Hugo, Rueda y Rubén Darío) voy á permitirme una ligera digresión, que el lector me perdonará, en gracia á la oportunidad que tiene. Esta digresión viene á ser como una reiteración de algo ya indicado antes. Vuelvo á tomar el paralelo entre Rubén Darío y Salvador Rueda donde lo dejé, y repito que estos dos grandes poetas, que son hoy los dos Monarcas que se comparten el Imperio de la poesía castellana, fueron los mejores amigos que la Historia literaria de España puede registrar en muchas de sus páginas. Cuando Rubén Darío comenzó á innovar, Rueda también se dejó guiar por el impulso de su alma generosa y se sintió más revolucionario que nunca. Tanto es así, que pareció otorgar el *placet* del silencio, si no la ratificación del ejemplo, á todas las innovaciones poéticas. A tal punto llegó, que los viejos maestros como D. Juan Valera, asustadizo de suyo por todo lo que oliese á novedad extranjera, y guasón como siempre, le aconsejó que se tentase la ropa y no se dejase llevar demasiado de su cálido temperamento en esto de modernismos. «Su viva imaginación y sus apasionados sentimientos y constante amor á las Bellas Artes—decía—le habilitan para subir muy alto, y se muestran ya con brillantez, así en las novelas que ha escrito en prosa, como en *El bloque*, *Flora*, *En tropel*, *Cantos de la vendimia* y otras versificadas composiciones. Lo que yo pienso sobre Rueda, escrito y publicado está desde hace tiempo en dos extensas cartas que le dirigí y que llevan por tí-

tulo *Disonancias y armonías de la moral y de la estética.* No es esto afirmar que note yo en todas las obras de Rueda la misma propensión que en dichas cartas censuraba: es afirmar solamente que la docilidad algo irreflexiva con que Rueda se deja guiar por hábiles aunque peligrosos maestros, y se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas, le perjudica en extremo y suele embotar la agudeza de su ingenio y torcer la dirección, cuando no abatir el vuelo de sus raptos líricos para que se pierdan ó desvanezcan en el aire sin llegar al punto en el que puso el poeta ó quiso poner la mira. Salvador Rueda acierta cuando se fía de su propio sentir y pensar, no imitando á nadie ó imitando á sus compatriotas, á quienes conoce ó debe conocer mejor que á los extraños, y no buscando lo nuevo y lo inaudito en lo exótico y exagerado, sino en lo natural y propio de su íntimo ser... Apártese, pues, de los propósitos audaces á que le induce Rubén Darío en el pórtico de *En tropel.* Huya de las *bacantes modernas* que despiertan las *locas lujurias*; no busque los labios *quemantes de humanas sirenas*; arroje al suelo el yelmo de acero, *el broncíneo olifante* y los demás trastos que su amigo le regala; y tenga por cierto que entonces, aun sin llegar á ser un *homérida,* tendrá distinguido asiento entre los inmortales de nuestro parnaso y en la república de las letras españolas, la cual quiere y debe conservar su independencia sin someterse á ningún emperador transpirenaico, por florida que tenga la barba» (1).

El muy socarrón de D. Juan Valera dice estas frases

(1) *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX,* IX.—(*Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX, con introducción y notas biográficas y críticas*, por Juan Valera; tomo I, páginas 233, 234 y 235; Madrid, 1903.)

con zumbón retintín; pero en el fondo, ¡quién sabe si emite los conceptos con indignación! ¿Cómo no había de molestarle que un poeta innovase en sentido de Francia, él, que era de los que dicen *gabacho* con desdén? ¿Y cómo no le había de molestar que Rueda siguiese á un emperador de la lírica — *por muy florida que tenga la barba,* como dice con ironía de una fineza y penetración sin igual (acero toledano de rica empuñadura, brillo engañoso y filo cortante), si bien sabía que Víctor Hugo, de quien él parecía enemigo personal, por lo mucho que le enojaban sus salidas de tono (las que él creía así), sus *boutades* líricas, sus arrebatos revolucionarios en el orden estético y en el orden ideológico? El liberalismo en política atraía poco á D. Juan Valera, que era más bien un moderado, aunque no un conservador intransigente. Y el romanticismo en literatura, ¿no lo había definido el mismo Hugo, quizá en un rapto de obcecación, como el liberalismo en política? Así, no es extraño que le enfadasen los arrestos rebeldes de Rueda, contagiado más que nunca por el ardor lírico en el contacto cotidiano con Rubén Darío. Por donde una vez más se confirma la estrechez de los lazos que unen á los dos poetas.



Y volviendo á *La Cópula,* notaré que sus palabras son tan reverentes, tan nobles, tan purificadas y divinizadas al hablar del acto sexual, que suprimen todo sentido perverso y toda interpretación dañina que pudiera dárseles. La virtud purificadora del arte llega á tanto, que suaviza todas las asperezas y desinfecta todo hálito corruptor. Así, yo no creo que á nadie abochornen ni envilezcan frases como éstas, con que el poeta describe un sueño de Rubí, la gentil heroína de Rueda: «Y en un frenesí de amor lleno de lágrimas, de balbuceos, de incoherencias,

Rubí crepitaba como un brasero al encenderse, y hablaba, y rogaba, y besaba, y mordía, y pronunciaba palabras rotas como un collar suelto que se rocía á la desbandada.
—¿Rubí? — respondía él, como si la llamara, retardando, por gozarse en ello, el comenzar su relato, y quedábase mirándola con los ojos varoniles y grandes, llenos de nobleza de león, mostrándole siempre los labios gordísimos de un rojo magnánimo y sensual. Cogióle él una mano, delgada y sutil como el ala de un pájaro, pero nerviosa y recia cual manojo de alambres, y la dirigió á lo misterioso... Rosalía tembló, como si por sus anillos dorsales corriera un latigazo eléctrico; toda ella se encandiló como una lámpara. Pidió, antes de desmayar nuevamente, un beso al cíclope. Este la besó; más bien la zamarreó con la boca entre las barbas bíblicas y solemnes. Y al tabletear de los músculos de la mujer en un orgasmo de felicidad, despertó. El coloso se había disuelto en la luz. Todo había sido un sueño» (1).

La obra toda es así: un borboteo de imágenes encendidamente sensuales, y á la par abrasadamente espiritualistas. Hay, como en toda obra de Salvador Rueda, un derroche de símiles fastuosos, de metáforas felices, de grandiosas onomatopeyas. Se diría que el poeta ha roto un collar de perlas, y que éstas en forma de imágenes van saltando y rebotando por el libro, musicales, cristalinas, encantadoras... Y cuando el poeta va á describir una escena frenéticamente sensual, parece que es cuando se siente más casto, más ingenuo, más compenetrado con la Naturaleza; y en comunión con esta Santa Madre (que otros llamamos Madrastra) (2), las palabras fluyen más límpidas,

---

(1) *La Cópula*, IV, 36 y 37.

(2) Falta averiguar quién está en lo cierto. Yo recuerdo siempre en estos casos un verso muy significativo de Schiller, que traducido dice así: «¡La Naturaleza no se cuida de ti sino para atormentarte!... ¡Y algunos espíritus adoran á ese Nerón!...»

más sanas, menos dañadas de virus ponzoñoso. Así, al hacer la semblanza moral de la heroína (una heroína *amoral*, como quería Nietzsche, pero no continuada de nietzschanismo, sino en libertad de acción, dentro de su esfera, mujer salvaje, no viciada por la cultura ni por las conveniencias sociales, sér encantador y monstruoso que tiene la disculpa de ser una emanación natural) tiene estas frases saturadas de un sensualismo que en nada se parece á la obscenidad de las publicaciones galantes, donde al lado de un canto al placer ó á las curvas femeninas, se exhiben anuncios con recetas para enfermedades sexuales. Dice el poeta en su cándido y sencillo rapto de sensualidad para cantar á la heroína de esta novela sensual-espiritual: «El abandono religioso en que durante los años que habían transcurrido desde la muerte de su madre estuvo Rosalía, acabó por no poner freno á su imaginación ni á sus antojos, ni aun después de estar convertida en mujer. Quintaesenciada de un modo natural su sensibilidad, y desarrollada su intuición por un vehemente anhelo hacia lo desconocido, necesitaba unas bridas tensas, una serreta poderosa, lo que da la cristiana, inmensa religión; pero como la modorra árabe del padre, poblada de narcóticos, no se cuidó de esa disciplina, Rubí quedó sin rienda, y no solamente sin rienda, pero aleccionada con frecuencia por el inconsciente David en el génesis amoroso, en el despertar de las moléculas al canto procreador de la vida. Lo que no era pecado para la abandonada inteligencia de David, no lo era tampoco para Rosalía, en la cual no se había estampado nada espiritual y alto en sentido de muro defensor. Amaba lo virginal, pero era en la Naturaleza, y más propiamente que lo virginal, lo brioso, lo salvaje, lo primitivo, el agua, las rocas, los insectos, el rocío, lo saludable, lo pujante, el sensualismo grande y maravilloso de la Madre Inmortal. Era, pues, á su modo, una mujer-origen limpia de civilización. En su fantasía

relinchadora como las fosas nasales de los caballos del sol, no había dibujado clavos de calvario, frentes acardenaladas, lienzos con coágulos de martirio. La misa de Rubí era el sol que salía cada mañana del maravilloso abismo azul, con su acompañamiento de nupcias preestablecidas, de retozos seculares, de ráfagas luminosas repletas de besos de la Creación. Rosalía era una fuente milagrosa, chorreante de vida y de estrepitosos flecos musicales: era el compendio de la Naturaleza desbordante, cáliz primitivo de comer, recipiente sano y sonoro, en cuyo seno podía porracearse como en una íntegra vasija de cristal ileso, ejemplar pristino donde no proyectó su luz mixtificada la cultura» (1).

Como en las novelas de Felipe Trigo — especialmente *Alma en los labios* y *La Altísima*—, en esta obra de Rueda se respira un acre vaho de sensualismo, que es al mismo tiempo aroma de polen que fecunda y emanación de incienso que asciende á las alturas... Quien no lo entienda así, no debe leer las obras de uno y otro novelista; y cuando las encuentre á su paso por el mundo, rechácelas con asco diciendo: pornografía, obscenidad—porque, efectivamente, sólo pornografía y obscenidad encontrará allí—. Mas la pornografía y la obscenidad están dentro de su espíritu obsceno y pornográfico, más bien que en las obras de los dos sensualistas-espiritualistas (1). Así Rueda declara con gallardía: «El sol, la clueca universal, abría el inmenso plumaje de oro, las infinitas alas de fuego, y empollaba á todos los seres vivientes, á todas las matrices acuáticas, á todos los ovarios de la tierra, á todos los testículos, á todos los claustros plenos del santo misterio de la preñez. La clueca universal cobijaba con su enorme plumón de fuego bocas, frentes, pechos, corazones, la-

(1) *La Cópula*, V, 39 y 40.

bios, anhelos, palpitaciones, vidas cercanas á abrirse y cantar, lechos, algas, piedras, brotes. El goteamiento de luz de la gran clueca parecía un diluvio de llaves para abrir huevos, matrices, frentes, cortezas, ramas, nidos, cunas y hasta sepulcros, por los cuales asomaban sus caras los muertos en forma de rosas sensuales. Y al contacto de la Madre, allá en el seno de la química que duerme bajo nuestros pies, las piedras preciosas echaban también hojas de luz, brotes de cristal; el fuego corría como un *fiat* por sus átomos, y las removía agregando á su seno una aguja trasluciente, una yuxtaposición diamantina, una hebra de vidrio prodigioso, el hijo nuevo, la trepidación que alarga, el ritmo que perpetúa. Como pupilas enterradas debajo de la tierra, esas piedras se abren en la eterna obscuridad; son ojos que se rasgan, órbitas que desabrochan los párpados y miran en dirección de la Madre Luz, de la Empolladora Inmortal. Ella, á través de la tierra, les dice: ¡Adelante! y les envía la nueva cadencia de cristal. ¡Oh tierra, toda á la vez matriz, toda á la vez falo, toda á la vez frente, toda á la vez corazón! ¿Dónde está tu podredumbre? ¿Dónde está tu vicio? ¿Dónde está tu pornografía? Toda tú eres casta y sagrada, y en el momento inmenso, simultáneo y múltiple en que celebras tu

---

(1) Ya que he tenido la ocurrencia de aparear estos dos nombres de un gran novelista y de un gran poeta, que han convenido en punto tan importante como el de aspirar á la espiritualización del sensualismo, merece recordarse, como curiosidad documental y bibliográfica, el juicio que un libro de Rueda (*Trompetas de órgano*) mereció á Trigo. «El grandioso libro de Salvador Rueda, *Trompetas de órgano*, deja el alma aturdida; es un derroche de riquezas. *Su autor y yo, partiendo de puntos de vista absolutamente opuestos, convergemos hacia visión emocional de la vida muy semejante*. En un libro sobre su ética y su estética, Salvador Rueda diría cosas originales, personalísimas.»

Cópula infinita, parece que levantas millares de hostias en las almas» (1).

Un temblor sagrado parece recorrer el cuerpo del poeta al escribir estas palabras; un temblor que le estremece la columna vertebral y desciende por la musculatura de los brazos hasta las manos nerviosas que oprimen la pluma. Es el temblor que precede al momento augusto de las teofanías solemnes. Se adivina que el poeta está conmovido ante la inmensidad del Misterio cotidianamente reproducido. Por eso sus palabras sobre la Cópula inmortal no tienen dejos de lubricidad ni tonos temblones de deseo lascivo. El poeta habla castamente; y es casto hasta cuando describe por menudo el cuerpo de una mujer, urna sagrada de licencias. Como lo hace en esta página grandiosa:

«Su frente tenía una redondez virginal de patena. Las cejas eran dos pinceladas dadas por Dios mismo. Los ojos eran dos paraísos. La nariz, un tratado de armonía. La boca, el modelo de la rosa más bella de un jardín valenciano. La barba, redonduela, corta y timbrada por el dedo de un ángel. El seno, el doble criadero de hombres, era alto, redondo, pleno, duro, coronado en su doble vasija sagrada por dos capullos de ágata. La cintura era estrecha, flexible, graciosa. El estómago era como un plano de armonía para sostener un rubí. Las caderas, capaces, poderosas, molde para no lastimar, troquel valiente, amparador, anchuroso. Los muslos aparecían satinados de una gama nutridísima de brillos virginales, y eran opulentos y atestados de curvas trastornadoras y absorbentes Las rodillas semejaban dos grandes claveles de carne. Los tramos comprendidos entre el tobillo y la rodilla eran como dos alargadas ánforas, rotundas en la co-

---

(1) *La Cópula*, XVII, 134 y 135.

rona, estrechas en la base. Y los pies eran dos asociaciones de capullos de rosas» (1).

Para desviar todo mal pensamiento, para no deslustrar el blasón que orna su empresa, el poeta agota todos los recursos de su léxico rico y de su imaginería prodigiosa. El quisiera que todos entonasen á coro con él un himno á la Omnipotente Divinidad generadora que impulsa al mundo; y que todos hozasen y aun se revolcasen, si la expresión no suena deprimente, como hombres sedientos, en el seno de la Madre Tierra; regazo siempre cálido, siempre dispuesto á recoger á sus hijos. La Tierra, según el pensamiento de Rueda, es el gran receptáculo de potencias procreadoras é incubadoras, activas y pasivas, masculinas y femeninas. Como en el bello verso de Ronsard:

Là sont par la nature encloses,
au fond de cent mille vaisseaux,
les semences de toutes choses,
eternelles filles des eaux...

El sensualismo de *La Cópula* es un sensualismo casto y aun santo, porque es primitivo y natural. Es un sensualismo como el que debieron desarrollar Adán y Eva, en la luminosa gracia del Paraíso terrenal, libres, sanos y claros como la luz matutina. Es el sensualismo de la naturaleza humana no viciada por el pecado original; y por una hipótesis momentánea, podemos ver en Rosalía una criatura sin mancha de linaje, sin contaminación de la culpa primera. Hasta un teólogo defendería de este modo el sensualismo de Rueda. Porque, sin duda alguna, los actos sexuales son actos naturales, actos anejos á la naturaleza humana; y la sensualidad es, por tanto, algo que Dios da á todos nosotros *in potentiâ*; sólo la malicia de los

---

(1) *La Cópula*, XVIII, 143 y 144.

hombres ha convertido en vicio estos actos sencillos, un poco groseros, como todo lo natural, pero, como todo lo natural, ingenuos y *buenos en sí.*

La pluma de Salvador Rueda es, en esta novela, pincel que perfila, buril que graba, bisturí que perfora, piqueta que zapa. No hay obra suya donde haya más derroche de talento al natural, de talento sencillo, que muestra una sensibilidad que casi es irritabilidad vegetal de tan viva—y de ahí un sensualismo todo lleno de candor, para el que lee con conciencia y sin prejuicios. No hay tampoco obra donde Rueda haya marcado mejor su garra de perito de la lengua, de escritor que juega con el léxico, de conocedor del amplio y soberano idioma de Castilla. Hay páginas inmensas, centelleantes, como ésta: «¡Oh alarido de la carne, oh encendimiento súbito de la materia! ¿Visteis el castillo de fuegos artificiales empezar por una luz que se inicia en su base, y se duplica, y se centuplica, y se propaga en millones de luces que silban, crujen, estallan, hasta correr á lo largo y á lo ancho del castillo encendiéndolo entre estampidos de batalla y convirtiéndolo en una magnífica forma, que arde toda, que tiembla toda, que hormiguea toda, erizada de retinas multicolores? ¡Pues así ardió toda Rosalía al reconocer á su hércules de otros tiempos y no poder agarrar con sus manos sino un sueño, una niebla, una burlesca onda de aire. Toda Rubí temblaba; su pecho se estremecía, elevando y descendiendo las dos ánforas vírgenes coronadas por capullos de adelfas; temblaban sus hombros; ardía su pecho como coarne verde» (1).

Flaubert decía de Feliciana, la heroína de *Un cœur simple*, como síntesis de su instintiva sensualidad, «que la habían enseñado los animales». Otro tanto viene á de-

(1) *La Cópula*, IV, 32.

cir Salvador Rueda de su heroína. Su sensualidad es puramente animal, y por eso no tiene vestigios de pecado ni hay en ella nada nefando. He aquí cómo explica el autor la formación de su instinto sexual: «Mientras tanto, ¿qué hacía, no la figurada y constituída por tres divinas piedras, sino la auténtica, la humana y preciosa Rubí? Daba á su padre, en pleno campo, una lección de nupcias vegetales. La inconsciente profesora de amor había, desde pequeña, adivinado por intuición y visto por observación la vida de las plantas en su momento pasional, é intercalaba su curiosa fantasía por entre los cálices abiertos, por entre las patas de las abejas, por entre los caparazones de los mariscos, por allí donde hubiese celebración de bodas naturales. Ella parecía un fluido inteligente, que conocía todo eso, y era la mitad humana que se abría con hambre de esponja á lo que estaba por venir á su organismo. No había ni asomo de falta de castidad en Rosalía, no había nada pervertido en su sensibilidad virgen; criada en lo natural y en lo solitario, no pudo degradar su alma con el refinamiento vicioso que sólo da la cultura de las ciudades. Dios mismo había puesto en ella aquel vehemente anhelo de complementación amorosa, y tendía á esa complementación como todas las plantas tienden á la luz. Era un receptáculo primitivo, donde iban á resonar todos los besos del mundo. Especie de susceptible *colodion*, á su sér iban á grabarse todos los rumores pasionales de insectos y aguas, árboles y bestias. La soledad y la observación fueron sus maestras. Mejor dicho, su maestro fué ella misma parada ante la lección múltiple, poliforme y polifónica de todo. Su cuerpo sutil, alto y aéreo, parecía el de una inspirada visión, que sabía entremezclarse en todas las cosas: ramajes, riscos, fuentes, todo lo que tiene vida más sana y libre que la de los hombres» (1).

---

(1) *La Cópula*, IX, 71 y 72.

Y aquí viene muy bien una observación que ya en su tiempo hacía el primer biógrafo de Rueda, Ruiz de Almodóvar, cuando escribía: «Quien no posea el temperamento afinadísimo, la enorme curiosidad de sentidos de este poeta, no se impresionará tan fácilmente; del mismo modo que no podrá tampoco sentir bien la poesía de la Naturaleza quien no haya pasado la niñez y la adolescencia en puro y continuo trato con la *madre tierra* (1).



Porque ocurre con Salvador Rueda como con todos los grandes poetas: que para explicarse bien su obra hay que conocer su biografía.

Ciertos aspectos de la personalidad de Rueda sólo se comprenden á la luz de su biografía.

Aún más: toda su obra es una explosión de su temperamento. Puede decir con más razón que Mauricio Barrès: *¡Mi obra es mi persona viva encarcelada!* El estilo es el estallido de la personalidad, dice Ernesto Hello. En Rueda, el verso es el estallido del corazón. Mas no sólo el verso, sino su prosa matizada y rica de imágenes, su prosa de orfebre de las custodias que se guardan en las Catedrales y de iluminista que decora los vitrales góticos, es un espejo de su vida. Si hay un escritor en quien el estilo sea el hombre—como dijo, no Buffon, que lo repitió, sino Fox Morcillo, que le escribió antes antes de él (¡y aquí de un *Evohe* peánico ó de un *hurrah* sajón para los amantes de las glorias españolas, que aun somos muchos!)—,éste es Salvador Rueda. Porque en el Rueda chicuelo, juguetón y travieso, sirviendo de monaguillo en la parroquia de su aldea, vemos, á través de la Rueda, al Rueda enamorado

(1) *Salvador Rueda y sus obras*, 16 y 17.

de las imágenes eclesiásticas, de las casullas, de los misales, de las dalmáticas, de los cirios, de los sagrarios, de los retablos de oro; y vemos, por fin, al Rueda que ha escrito composiciones tan hermosas como *Las vidrieras góticas*.

¿Qué sueñas tan alta, gentil vidriera?
¿qué sueñas tan alta, melódica ojiva,
toda melancólica, toda lastimera,
toda interesante, toda pensativa?...

Y así también en este poeta, que tiene momentos de espiritualidad tan intensa como el sintetizado por esa bella poesía—y por otras más que en el curso de esta obra se recordarán—, se reproduce á ratos el mozalbete libre y alegre que, allá en Benaque, se iba por los campos á correr, á coger flores, á cazar mariposas, á saturarse de aire resco y sano... Y este mozalbete campesino es el que ha escrito con su pluma bañada de sol y de gotas de rocío ciertas páginas de *La Cópula*, que huelen á establo, á heno, á campo de trigo. Y es este mozalbete vivaracho y despierto el que, extasiado con los dones naturales, ha cantado la hermosura del pan en estrofas dodecasilábicas, de una cadencia tan desmayada ¡y al mismo tiempo tan gallarda y enhiesta!, que da gloria recitarlas... Sólo á un campesino, á un agreste, á un hombre natural y no mixtificado por la vida urbana, como es Rueda, se le pueden ocurrir las mágicas cosas que á él se le ocurren sobre el pan. ¿Podría haber hecho esta divina poesía un poeta nacido en el perímetro de la asfixiante y reducida vida madrileña? No; y sólo en los campos, entre los trigos, entre las flores, se crean estos prodigios de luz y de calor humano... Leed toda la poesía, que bien merece ser reproducida:

En nombre del Padre de toda armonía
que amasa los hombres, los astros, las cosas,
yo elevo la hostia del pan, que es poesía,
comunión de espigas y gracia de rosas.

¿Qué boca merece tocarla? La lengua
que noble reciba del pan la hermosura,
no ha de haber sus frases manchado la mengua,
y ha de ser diamante de clara y de pura.
Él es sacrificio sublime que calla,
la hoz lo destroza, lo trilla la era,
los puños le imprimen terrible batalla,
y el horno hace místico su sér en la hoguera.
¿Qué lengua merece comerlo? ¿qué boca?
Él es un extracto de inmensos dolores,
y es cuerpo formado de trigo, en que choca
todo son de lágrimas y humanos sudores.
El pan es dorado como una patena,
es copón de granos, de seno fecundo;
el pan es Sol santo que todo lo llena,
y su ara es la esfera redonda del mundo.
Tendiendo á él las manos el rey y el mendigo
temblando le piden calor y energía,
y el disco de espigas, el sol de áureo trigo.
les manda en sus rayos virtud y alegría.
Pero el que perciba del pan la fragancia
ha de trabajarlo para merecerla;
no basta á los hombres comer su substancia;
han de hacerse dignos también de comerla.
El pan no se tira, se besa; es sol rubio;
es Dios hecho espigas y ardientes trigales;
es luz de la copa del Sol que en diluvio
se vuelca y desata sus libres raudales.
Quien el pan sostiene, feliz, en sus manos,
mira en él un cáliz de forma precisa;
con él hace á todos los hombres hermanos
y dice en su mesa, que es ara, su misa.
Nadie al pan ultraje, que es cosa sagrada;
yo cuando á mi boca gozoso lo llevo,
pienso, fascinado, que es hostia dorada,
y cual sacerdote que oficia, lo elevo.
Ganar el pan noble, de todo redime;
él ata la suma de cien maravillas;
su cuerpo es presente tan alto y sublime,
que el pan se debiera comer de rodillas.
Más sabe una espiga que todos los sabios;
tiene magia eterna la luz de su brillo;

¡entra, ¡oh rubia forma de trigo!, en mis labios,
y hazme noble, y sano, y alegre, y sencillo!

Y como comentario definitivo, como llave que cierre esta puerta por donde mi alma errabunda de *crítico lírico* se ha escapado á otras regiones más purificadoras y serenas que la escueta y precisa información bibliográfica, nada mejor que recordar aquí—porque sus palabras consuenan con las que mi lenguaje interior me dictaba, con las que bullían dentro de mí, sin poder salir al exterior, y porque ellas son la mejor glosa á los conceptos antes expuestos sobre el alma campesina y sana de Salvador Rueda—los párrafos que en *Nuestro Tiempo* escribió sobre Salvador Rueda, con ocasión de *Trompetas de órgano*, la pluma ágil y nerviosa, respondiendo á la expresión de su sensibilidad refinada, que se eleva con singular primacía sobre las sensibilidades toscas ó ásperas, á los obtusos, torpes y secos cerebralismos de sus contemporáneos, del joven novelista é incomparable narrador de la vida cotidiana, Emiliano Ramírez Angel. «Hondo amor guardo yo hacia este hombre primitivo que busca á los hombres de la ciudad, del Ateneo, del café, para hablarles en nombre de la Naturaleza multiforme y generosa. Viene desde los campos, desde los caminos, desde los árboles y los ríos, desde las piedras y las flores, para arrojar sobre el prosaico estruendo de la urbe, sobre las gentes egoístas, rencorosas, burguesas, de almas-cuevas y cerebros-desvanes, una montonada de canciones, de aquellas canciones que arrancó á los crepúsculos, á los caminos, á los valles, á las aguas inofensivas hechas espuma ó á las aguas coléricas hechas amenaza. Su voz es voz de enviado y de elegido; voz de mensajero de paz, que atraviesa los bandos enemigos, la ciudad y el campo, ondeando su enseña luminosa de poeta. Honda gratitud siento yo hacia este hombre bueno, caballero andante de la verdad y del sentimiento... Ha ido á ver el mar, y se ha llevado un

himno bien graduado en el corazón; ha contemplado al sol, y ha tejido con él un peplo para su fantasía; se ha escuchado muchas, muchas veces á sí mismo, y ha gozado la fortuna de percibir los rumores de fiesta de su alma de poeta. Y después, recurriendo á las palabras, para las que tiene un amor cálido de estilista, dedicó su vida entera á construir estrofas, y en su fiero amor á la fecundidad y la constancia, fué herrero, y á golpes de martillo hizo versos; fué amante, y á cambio de caricias hizo versos también; fué orfebre, y á costa de paciencias siguió haciendo versos. Toda una vida por un amor. Toda un alma que se recoge, que se hace nido, para que dentro cante la Belleza.»

Salvador Rueda es un sanguíneo, y en ese sentido es un sensual; mejor sería decir un irritable. Los sanguíneos, más bien que del don de la sensibilidad, gozan del atributo de la irritabilidad, como las plantas. Son vegetales, sensitivas puras, que sienten un escozor vivo en cuanto se les aplica un reactivo casi eléctrico, en cuanto una emoción sexual les sacude. Tientan la carne y se sienten estremecidos por cien mil reóforos de nervios. Y por eso los sanguíneos son los desbordantes del sensualismo, los ávidos de gustar, oler, palpar y tocar; los sedientos de todo, que lo mismo gozan en hundir su cabeza en el seno oloroso de una bella mujer, que en aspirar el aroma casto y maternal de la hierbabuena. Mas por lo mismo que son tan instintivamente sensuales, no son sus sensualismos los más vituperables y vitandos. Su sensualidad estalla en júbilo, en alegría sana, en explosión de Naturaleza: procrean como las flores dan brotes; sienten ansias de besos como ciertas flores sienten necesidad de volverse hacia la luz, hacia el Oriente; pero en ellos el sensualismo es una postura fisiológica, más bien que una exigencia psíquica. De aquí que no sea temible su sensualismo, sino el de los linfáticos, el de los temperamentos fríos, cuya sensualidad

es cálculo y premeditación y desequilibrio y aberración. En éstos el sensualismo no es una necesidad orgánica, es una creación de la propia fantasía, y, como tal, entraña más graves peligros (1).

Sólo quien es tan castamente sensual (y no os parezca paradójica amalgama; ¡lejos de mí tal intención!) como Salvador Rueda, puede escribir, sin que se turbe su carne y nos transmita la emoción del temblor lascivo, ciertas páginas que se leen en *La Cópula;* páginas como ésta que transcribo: «Un grito penetrantísimo, dado con todas las fibras del cuerpo y del alma, arrojó, como una valiente catapulta, la mujer, al dar de bruces, al chocar, al rebotar sus ojos contra la arrogante figura de David. El levantóse magnífico en su desconsuelo, abrió los brazos con una excelsitud suprema, y Rubí se lanzó, se arrojó y se emboscó entre ellos. ¡Era el inmenso abrazo de la vida sobre la seca crisálida de la muerte! El coloso la levantó en alto

---

(1) Para señalar perfectamente las diferencias de los dos temperamentos, el sanguíneo y el linfático, podríamos tomar dos protagonistas de novela naturalista que se parecen mucho entre sí, y enlos cuales ciertos críticos fisgones y demasiado linces creyeron encontrar una similitud extraña, que ellos atribuían á plagio: son ellos el abate Mouret, héroe de la novela de Zola *La faute de l'abbé Mouret*, y el Padre Amaro de la obra de Eça de Queiroz, que con la otra tiene la analogía de título simplemente: *O crimen do Padre Amaro*. (El gran novelista portugués, en un prólogo que es modelo de ironía, rechaza las infundadas acusaciones de plagio, demostrando que su obra estaba escrita antes de la de Zola.) El abate Mouret, que es un sanguíneo, comete su pecado, que no tiene consecuencias para él, y sigue viviendo en un Edén, en un nuevo paraíso terrenal, hasta que da fin su idilio con la loca y alegre Albina, la nueva Ofelia de la literatura moderna. Sólo las torturas interiores vienen á complicar la situación. En cambio, el Padre Amaro, que es un linfático, hace más daño con su desliz, que él llama «crimen» porque trastorna á una familia, casi perturba á una ciudad y causa la desdicha de su cómplice.

como á un niño á quien se coge con los brazos en forma de cuna, y le puso sobre la boca el peso de sus labios como dos clavelones tremendos: besó muchas veces, mejor será decir que porraceó con los dos gruesos bordes de bermellón pasional y encendido, y en el vaivén que describía al besarla la barba, digna de ser cantada por un órgano de templo, paseó sus aglomeraciones de ondas, sus acumulamientos de raudales, sobre la cara transfigurada de Rubí. No había palabras; sólo besos, mezcla de lágrimas y de llamaradas y de músculos estremecidos; balbuceos como chorros de almas; relámpagos de frases; oleajes de llantos que tenía tantas gotas del cielo como de la tierra. Rubí, un poco perdido el conocimiento entre la emoción terrible de la muerte y la exaltación torrencial de la vida, se sintió como agarrada al borde de un abismo por una mano poderosa que tiró de ella, que la libró de rodar; y al hundir la cara entre el Niágara de cabellos varoniles, y sentirse apretada contra el calor de un pecho enorme, aspiró algo así como un río de vigor, como un tónico gigantesco, un complemento que llegaba á su sér y la envolvía en un torbellino de fuerza. Él aspiró suavidades inefables, blanduras delicadas, ternuras que recalaban los huesos, efluvios femeninos, heno espiritul, aroma, luz, misterio... Las dos mitades humanas se encontraban al fin y se juntaban sobre el muerto, como dos lenguas de llamas sobre un puñado de cenizas» (1).

Mas ¿por qué perderse en vanas filosofías estériles, incapaces de reproducir la emoción que ante la obra de Salvador Rueda siente toda alma de poeta? Casto, con la santa castidad de lo natural, es un libro como este que tiene en sus páginas una concepción del amor, tan grandiosa como la que late en los siguientes párrafos: «Paré-

(1) *La Cópula*, XV, páginas 121 y 122.

ceme que el momento en que un cuerpo humano siente el hambre voraz del amor, consiste en que todos, absolutamente todos los átomos de ese cuerpo ya en estado de madurez, se acordonan; es decir, se someten á un compás de fuego, se ponen acordes, se codean participándose la misma ansia, se avisan como un rosario de hormigas, transmitiéndose el mismo secreto. Los granos todos de una espiga al ponerse en sazón, los puntos de una granada al enrojecerse, todos los pétalos de un clavel al vestirse de llamas, todos los miles de cabezas de una plaza de toros acordonándose de súbito al resonar el clarín, creo que son cosas idénticas á la unanimidad de calor que armoniza todos los átomos del cuerpo de una mujer, cuando el gran momento misterioso, especie de golpe de la batuta manejada por Dios, dice: *Ama*. De todos los átomos del cuerpo de la mujer, como de todos los átomos del cuerpo del hombre, sale en ese instante una divina llamarada invisible, que abrasa todo el organismo, y el amor está hecho. Pero aquellos millones de *medias moléculas* del cuerpo de Rosalía se pusieron á esperar otros tantos millones de *medias moléculas* varoniles, para en un solo punto, y en un solo día, hacer un casamiento de millones de nupcias amo osas, de que son síntesis los distintos órganos sexuales: el cáliz materno y la sonda seminal. Estos signos, transmisores de razas, se funden, se compenetran, y en el gran espasmo fisiológico, los átomos todos de los dos cuerpos calcan sus mitades, y surge el milagro prodigioso de un hombre nuevo ó de una nueva mujer» (1).

Y ¿cómo dudar de la sanidad de las intenciones del poeta, cuando él mismo ha declarado explícitamente en un pasaje de su novela que no quería hacer labor porno-

---

(1) *La Cópula*, VI, 54 y 55.

gráfica, sino obra sagrada y hierofántica, obra de divino inspirado que quiere mostrar á los hombres ciegos y torpes la cantidad de divinidad y de santidad que pueden poner hasta en sus actos más viles? El pensamiento de su obra ningún crítico lo ha expresado mejor ni más sinceramente que el propio poeta en su libro. «Así como Rubí era en lo femenina, ensoñadora y delicada la mitad de la vida, la Mujer, David era el organismo varonil. ¿Es ésta, pues, la novela sintética de la Materia? Sí; y por eso se titula santamente *La Cópula*. El alma turbia que no vea en mi intento algo alto y grande, digno de la vasta producción de los átomos en la vida universal, debe cerrar este libro, pues no se ha escrito para ella. Está escrito mirando al Sol y á Dios, que son las dos fuentes de la vida» (1).

Así han debido reconocerlo las almas claras y lúcidas, no enturbiadas por los prejuicios, los críticos sagaces y justos, como un Eduardo Zamacois—el mismo gran novelista de la sensualidad refinada y ultramoderna—, que ha dicho con entusiastas frases de loanza: «De un solo tirón he leído *La Cópula*, de Rueda, y es uno de los libros más raros y más intensos que han pasado por mis manos. En no recuerdo qué región de los Estados Unidos, una ley obliga á descubrirse cuando en la calle se encuentra á una mujer en la que promete la maternidad una vida nueva. ¡Qué hermoso, ¿verdad?, saludar á la vida venidera! Allí se comprendería la grandeza religiosa de *La Cópula*. En el amor de los protagonistas de esta obra, lo mismo en David, que viene á ser Pan, que en Rubí, que viene á ser Ceres, hay algo de solemne, de tranquilo, de *sagrado*, que limpia su carne de toda impureza.»

Con palabras aún más cálidas y vibrantes, ha hecho el panegírico de *La Cópula* un gran removedor de las

---

(1) *La Cópula*, VI, 54 y 55.

ideas, en otro tiempo poeta, poeta de los que mató la vida, poeta de los que sintieron, tronchados en la juventud, los ideales altísimos, pero que aun acertaron á formularlos en bellas estrofas — el gran poeta de dialecto gallego Manuel Curros Enríquez, que hoy transmite á tierras de América, que un tiempo fueron nuestras, el verbo de la raza española, encarnado en líricos como Rueda—; este poeta, generoso y noble, ha dicho, pues, de la novela de Rueda, estas palabras de oro: «Antes de que la conozca el público, he tenido también ocasión de leer la novela de Salvador Rueda, titulada *La Cópula*, y ella me ha hecho apreciar en toda su extensión la capacidad creadora y el prodigioso dominio del arte de este hombre. Encuentro justo el temor de Rueda de publicar ese libro; vale la pena el meditarlo. Pero si hay producción artística que no deba confundirse con la novela del género lascivo, esa obra es la de Salvador. Dios no puso en nuestros órganos más santidad y gravedad que las que él ha puesto en esos capítulos. Se puede leer *La Cópula* con el respeto y la unción con que, en una Academia de dibujo ó de escultura, asisten doncellas á copiar del natural, aun siendo desnudo de hombre.

El estupendo idilio que se desarrolla en *La Cópula* es impecable; nada salió de cerebro humano con más inocencia concebido y despojado de lasciva intención. Sólo nuestra perversidad y corrupción, sólo nuestra educación, deplorablemente aviesa, podrá ver en ese cáliz, alzado por la mano de un ángel, y en que se consagra y se ofrenda lo que hay de más santo en la naturaleza: la copa del pecado brindando al vicio. *La Cópula*, ó publicada hoy, ó cincuenta años después de muerto Rueda, como las mejores obras de Diderot, tiene asegurado el triunfo entre la gente de letras. Eso es oro de ley, afiligranado y repujado á lo arte Yo he gozado leyendo sus maravillas de estilo como viendo la custodia de Sevilla ó

de Toledo. ¡Y juro que mi carne no sintió nada para cederlo todo á la embriaguez del espíritu!»

*
* *

Jacinto Octavio Picón, conocido como crítico de arte, autor de una biografía de Velázquez y de una *Historia de la caricatura á través de los siglos*, muy estimadas por los profesionales, por la riqueza de detalles técnicos y por el conocimiento integral del arte pictórico, quiso también escribir novelas naturalistas; y también le ayudó la fortuna que *Clarín* le señalaba al público poco tiempo después de publicar sus dos primeras novelas (*La hijastra del amor* y *Juan Vulgar*), como «revelando dotes muy dignas de aprecio»; y así siguió publicando y ganando, si no pingües beneficios pecuniarios y aplausos estruendosos, una discreta estimación. Sus novelas siguientes fueron *La Honrada*, *Lázaro*, *Dulce y sabrosa*, *El enemigo*.

Al cabo su laboriosidad fué coronada por la Real Academia Española, que le recibió en su seno, y D. Juan Valera hizo el elogio correcto y mesurado de sus obras en estos términos: «Sin entrar en un detenido examen, que fatigaría á mi ilustrado y benévolo auditorio, yo me atrevo á sostener que las novelas y cuentos de Picón, sin ofender á Dios ni perjudicar al prójimo, deleitan ó interesan con su lectura, y son y deben ser grato pasatiempo y solaz para todo sujeto culto. Los hay que á las novelas prefieren los cuentos ingeniosos y ligeros, todos desenfadados, y alegres algunos de ellos, aunque siempre velada su desenvoltura en las pliegues del más recatado aticismo. Lo que es yo, reparto por igual el lauro entre cuentos y novelas, sin acertar á decidir dónde brillan más la inventiva del autor y el primor y la facilidad de su estilo. Por tales dotes, aplicadas á producir la amenidad y la be-

lleza sin que se rebajen ó deslustren por ponerse al servicio de doctrinas que, con razón, pueda condenar nadie, el escritor que va á tomar ahora asiento entre nosotros tendrá, á mi ver, muy distinguido lugar en la historia literaria de España durante el siglo XIX. Y como el Sr. Picón es joven todavía, y el vigor y la actividad de su espíritu ganan y se perfeccionan por la madurez y la experiencia que traen los años, de suponer es, y aun de esperar razonablemente, que sus nuevas obras figuren aún con mayor brillantez entre las del siglo que va á empezar pronto, y en el cual, aleccionada España por los infortunios que su intensa agitación le ha causado, aunará sus energías, sin duda, en paz y en atinado concierto, saldrá de su postración y volverá á florecer y á resplandecer en todo como en su edad más gloriosa.»



El defecto capital que yo le encuentro al género novelesco (y conmigo otros muchos) es el de ser demasiado retórico. De toda la literatura, la novela es lo más genuinamente oficial, es el *métier* puro; y el novelista es *ipso facto* el más profesional de todos los literatos. Y esto no puede ser grato á los que decimos con Renan: «La obra perfecta es aquella en la que no hay ningún *arrière-pensée* literario, en la que no se puede sospechar por un momento que el autor escribe por escribir; en otros términos, en la que no hay vestigios de retórica. Port Royal es el único reducto del siglo XVII donde la retórica no ha penetrado.»

Hemos de confesar sinceramente que la novela en el siglo XIX fué el último refugio de la retórica, á la cual se había barrido, como á vieja gruñona y harapienta, de todos lados. A pesar de las protestas de odio eterno y juramentos de animadversión á la retórica antigua y á todo

lo que de lejos oliese á ella, que hicieron todos los novelistas sobre el altar de San Emilio Zola, hemos de confesar que la retórica quedó en ellos flotando, como polvillo impalpable y tenue pegado á un ropaje fino, y del cual no se puede desprender. La retórica antigua, la de los viejos preceptistas á lo Boileau, está disimulada en los novelistas del naturalismo bajo un disfraz de psicofisiología y de descripcionismo. La manía descripcionista del Profeta de Medan, que le hace insoportable por lo machacón á ratos, es un nuevo modo de retórica. Hay en toda novela naturalista demasiado *escribir por escribir*. Esto es lo que me hace dudar de que pasen á la posteridad. *Clarín*, después de haber cultivado al principio la fórmula naturalista de un modo rigorista en extremo, se declaraba al fin de su vida convertido á una modalidad de arte más amplia y más libre; y se quejaba dolorosamente del exceso de fárrago, del aluvión de prosa que anegaba las obras de algunos, de muchos novelistas á la nueva usanza (1).

Con este criterio de la novela como profesión, muy arraigado en las gentes del oficio, se comprende la exclamación de no recuerdo qué novelista: «Es en mí una secreción la novela.» Cuando se toleran estas salidas de tono, estas *boutades*, excesivamente cínicas, como es la de comparar algo tan espiritual y libre como la producción literaria (1), emanada de los misteriosos poderes que nos rigen y de las enigmáticas facultades que se nos han concedido *de natura*, con algo tan brutal y determinado como la función fisiológica de la secreción—comparación por lo demás muy en su punto, tratándose de un novelista del naturalismo—; cuando se toleran estos desplantes,

---

(1) No recuerdo á punto fijo en qué libro suyo dedica un largo espacio á hablar de esto con tristeza, con ingénita y acostumbrada tristeza de espiritualista disgustado de lo que le rodea. Véanse, por si acaso, *Palique* y *Mezclilla*.

¡figuraos á qué abyección y rebajamiento habrá descendido el arte; el arte como actividad libre y espontánea del espíritu humano!...

Para el que tenga un espíritu tan amplio que considere muy aceptable y legítimo el título de *profesión* ú *oficio*, dado á la ocupación de hacer novelas; para el que tenga *la manga tan ancha* en cuanto crítico literario, que transija con todo esto; para ése, indudablemente, tienen pasaporte y derecho de ciudadanía en la urbe del Arte, no sólo los escritores geniales, sino los simplemente buenos, y aun los medianos. Es más: ¡quién sabe si, alambicando mucho, se podría decir de los individuos lo que se ha dicho de las naciones: que cuanto más pequeñas, son más felices! (2). Un crítico sofista podría apelar á estos ingeniosos recursos, aplicándolos á los *individuos literarios*,

---

(1) En otro orden de crítica, la crítica de arte—y muy oportuno viene el recuerdo, pues estamos tratando del novelista Picón, que es además crítico de arte, y precisamente biógrafo de Velázquez, como el autor cuyas palabras cito á continuación—, esta misma manía absurda y muy moderna de reducirlo todo á combinaciones fisiológicas indigna con razón á los críticos legítimamente espiritualistas, tales como el muy docto y concienzudo Emilio Michel, que en el *Prefacio* de su obra capital escribe lo siguiente, á propósito del primer pintor español (huelga decir que he nombrado á D. Diego Velázquez de Silva): «Tales naturalezas y tales producciones, por su espontaneidad, como por la poca materia que suministran á la literatura, parecen á propósito para hacer modesta á la crítica y para inspirar alguna desconfianza de sí mismos á esos filósofos que quisieran explicarlo todo, aun el genio, y que pretenden encerrar en fórmulas estrechas lo que hay de más misterioso y más libre.» (*Etudes sur l'histoire de l'art*: Hachette et Cie; París, 1895.)

(2) Recientemente, el Presidente de una Comisión belga-holandesa, Mr. Beernaert, confirmó esta idea, modificando un poco la frase: «Somos — dijo — una nación afortunadamente pequeña para realizar cosas grandes con más holgura.»

para defender escritores de la talla de Jacinto Octavio Picón. Ya quisiéramos, y nos congratularíamos muy mucho de que hubiera en nuestra generación talentos á porrillo como el de Octavio Picón (1).

Yo no digo que el autor de *La Honrada* (en cuya personalidad me molestan muchas cosas, desde el anticlericalismo plebeyo hasta la falta de estilo) sea «una fuerza de la Naturaleza», como Michelet dijo de Alejandro Dumas (padre). Lo más que puede llamársele es «una fuerza de gabinete». Es un escritor esencialmente correcto, meticuloso, nítido, como una pechera almidonada; todo relieve, como en ésta, sin hondura psicológica, en sus obras, cuando nuestra época, según expresó muy bien Balzac, se distingue de las anteriores en que «ahora se trabaja ahondando», y antes «todo era relieve». Si hay algún escritor á quien con toda propiedad pueda aplicarse el adjetivo *atildado*, de que tanto abusaron nuestros padres, es á Jacinto Octavio Picón, sin que pueda éste promover protestas por sentirse ofendido. Picón nació académico, como otros nacen lintáticos (2).

El estilo desaliñado y ramplón, ó, mejor dicho, la fal-

---

(1) Y conste que yo soy aristócrata convencido en arte, y amante respetuoso de las jerarquías, y nunca me afratelé en la cofradía de los que aplican á las letras el principio económico: «que las naciones más ricas no son aquellas donde abundan mucho los Cresos, sino aquellas otras donde la riqueza se halla muy repartida».

(2) Aunque sería muy largo explicar que no estaba predestinado á la Academia por otros conceptos En cuanto escritor, sí; pero en cuanto *agitador de ideas*, no. La Academia parece hecha para espíritus reaccionarios y aristocráticos (y esto no lo digo en son de vejamen, sino muy al contrario, porque quizá yo siento la nostalgia de ambas cosas); y Jacinto Octavio Picón es demócrata genuino y radical rojo Sin embargo, algo mitigado está su radicalismo por esa meticulosidad académica que caracteriza la personalidad de este autor.

ta de estilo, es lo preeminente en la personalidad del autor de *Juan Vulgar*. No es que yo sea un preciosista (1) ni que me alarme por tan poca cosa como la ausencia de estilo en un escritor de segundo orden, cuando sé que de un escritor genial y de altura, como es Balzac, ha dicho un crítico gruñón (Brunetière) lo siguiente: «En cuanto escritor, no es de primer orden, ni siquiera cabe decir que recibió al nacer prendas de estilista, y en este respecto, no podemos compararle con algunos de sus contemporáneos, como Víctor Hugo y Jorge Sand.» Además, hay muchos convencidos ya de que se nace estilista como se nace rubio ó sanguíneo. Remy de Gourmont, en el prefacio que lleva su obra *Le problème du style*, escribe: «El verdadero problema del estilo es una cuestión de fisiología. Si es imposible establecer la relación exacta, necesaria, de tal estilo con tal sensibilidad, se puede, no obstante, afirmar entre ambas cosas una estricta dependencia. Escribimos como sentimos, como pensamos, con nuestro cuerpo todo. La inteligencia no es más que una de las maneras de ser de la sensibilidad, y no la más estable, y menos aún la más voluntaria.»

De estas palabras del gran maestro de la generación francesa, simbolista y decadente, podrían inferirse curiosas y peregrinas consecuencias. Podrían analizarse los temperamentos y hasta las complexiones físicas para deducir por tales indicios las tendencias literarias y el estilo

(1) No obstante lo que en el texto digo, si no soy un preciosista puro, como D. Ramón del Valle Inclán ó D. Gabriel D'Annunzio, tampoco dejo de tener cierto gusto delicado, y comprendo que no sólo debe ser precioso el licor, sino el vaso en que el licor se encierra. De este modo se labran (en la prosa moderna) muchos vasos con esmeraldas para beber en ellos piedras preciosas, como decía Plinio en su tiempo. «*Turba gemmarum potamus, et smaragdis tesimus calices.*»

predominante en un escritor. Mirando las cosas de esta manera laxa y científica, pudiera decirse que á la figura avellanada, enjuta y débil de Picón corresponde un estilo desaliñado y pobre. En tal caso estaría plenamente justificada su labor literaria. ¡Quién sabe si algún día la crítica será una fisiología aplicada á las letras!... (1).

Lo que se puede asegurar es que Octavio Picón es de los escritores fríos, cerebrales, destilados, que pudiéramos decir. Nunca fué apasionado; siempre permaneció razonable. Chamfort decía: *Les raisonnables auront duré; les passionnés auront vécu.* Si hemos de creer al genial autor, y si este dicho tiene aplicación en el terreno literario lo mismo que en el eudemonológico, puede Picón estar convencido de que pasará á la posteridad, pues trabaja en frío

---

(1) Todavía hay críticos, y críticos serios, que se quejan, no obstante, de que la crítica se vaya haciendo demasiado científica. En *Les Questions esthétiques contemporaines*, Roberto de la Sizeranne se lamenta—á propósito de la defensa hecha por Guyau á favor de los buques de vapor (como representativos de la belleza moderna) en oposición á los buques de vela—de que el filósofo, por artista que se le suponga, es psicólogo ó sociólogo antes de ser artista. «Abierto á los goces de la inteligencia mucho más que á los de la sensibilidad, atento á las condiciones de las artes no-plásticas mucho más que á las del arte puramente material del pintor ó del modelador, pensando continuamente en el drama ó en el poema lírico, aun cuando hable de pintura ó de escultura; proponiendo así p ra las artes plásticas leyes que no demostrará sino por ejemplos tomados á las artes literarias: *tal es el filósofo contemporáneo.*» (*Obra citada*; Introducción, XXV y XXVI.)—Un crítico de arte como Picón podría tener más competencia en este asunto. Bien es verdad que el crítico de artes plásticas no necesita acudir á ejemplos tomados de las artes literarias; pero yo creo que se trata en La Sizeranne de un caso de *obsesión de plasticismo*. El filósofo contemporáneo debe ser, como todo buen estético, un psicólogo y un sociólogo; no un preceptista, como antaño, ó *un lineal*, si así se me permite decirlo, como lo son algunos jóvenes de hoy.

y es siempre razonable (1). De todos modos, digan lo que quieran algunos jóvenes iconoclastas é intemperantes, la labor literaria de Jacinto Octavio Picón, no poco abundante, es, si no sorprendente, muy estimable. Puede estar seguro el autor de *La hijastra del amor* de que ha cumplido un destino humilde, pero meritorio, realizando una labor de adaptación del género novelesco á la mesocracia, gracias al estilo llano y al ambiente burgués de que circundó sus novelas. Y si todos aprovechasen de igual modo que el autor de *Lázaro* las dotes más ó menos sobresalientes con que les adornó el Creador, se habría realizado el ideal de Goethe, que condensa una ética modesta, pero sustanciosa: «Si cada cual cumple individualmente su deber, y, en su esfera, obra con lealtad y energía, el *núcleo* de la sociedad marchará bien. *Que cada uno barra delante de su puerta.* Que cada uno haga el oficio á que está destinado, que ha aprendido, y no impida á los demás cumplir el suyo. Que el zapatero maneje su horma, el labrador mueva su arado, y el príncipe estudie la ciencia del gobierno.»

---

(1) Yo no digo que Picón pase á la posteridad nimbado de gloria; pero reflexionen los jóvenes agresivos, piensen qué sarcasmos tiene la crítica cuando la posteridad se encarga de rectificar sus afirmaciones! ¡Qué ridículo resulta un crítico *actualista* juzgando con risible suficiencia y notorio desdén á quien después asciende, por aclamación universal, á las cumbres de la gloria!...

Tal reflexión me ocurre leyendo á Edmundo Gerand, crítico de los *Anales de la literatura y de las artes*, que decía de Víctor Hugo cuando éste publicó sus *Odas y baladas*: «No se encontraría hoy acaso más que otro hombre en Francia que escriba con ese estilo á la vez innoble, obscuro y descolorido: es Mr. Lemercier (*); pero Mr. Lemercier ha compuesto *Agamenón* y quisiéramos poder decir otro tanto de su joven émulo.»

Risum teneatis, amici, que dijo el viejo Horacio.

(*) Para nosotros, es un muy ignoto y respetable señor.

Ricardo Macías Picavea merece mención por su admirable y única novela *La tierra de Campos*, verdadero himno, el solo cantado en España á la meseta de Castilla, á la tierra sana; novela en la que hay figuras tan admirables entre las principales como Maruja, y entre las accesorias como el tío Pi; novela de acre sabor castizo, que tonifica el espíritu. Angel Ganivet fué un pensador indudablemente genial, aunque con dejos de extravagante, que encontró en la novela un desahogo para su exuberante energía intelectual. Como dietarios de ideas y breviarios de vislumbres geniales considero yo sus obras novelescas *Los trabajos de Pío Cid* y *La conquista del Reino de Maya* (1).

Alejandro Sawa escribió novelas (*Un criadero de curas*, *La sima de Iguzquiza*, *La mujer de todo el mundo*), en que á un derroche de metáforas huguescas se unía una acuidad y una penetración en la vida sexual dignas de Zola; Sawa ha sido injustamente postergado, pero sus novelas quedan; pues son á la vez espirituales como las del simbolista ó decadentista más reciente en el uso de las alegorías é instrumentos nuevos del arte, y fuertes é intensas, como la Verdad y como la Vida. D. José Zahonero, hoy propagandista católico de gran empuje, escribió en sus primeros tiempos novelas naturalistas muy apreciables y apreciadas, y dignas de serlo por la justeza de detalles y estudio de los caracteres, entre las cuales descuella *La Carnaza*.

---

(1) Parece que estos dos grandes espíritus, tan genuinamente españoles é iberos por un lado, y por otro tan europeos, cultos y hombres de su tiempo, presintieron y pusieron en práctica la enorme enseñanza contenida en la hermosa frase que más tarde había de escribir Unamuno, su sucesor (cronológica y espiritualmente): «Dos tareas (tareas convergentes) se nos imponen: ahondar en nuestro propio espíritu colectivo, llegar á sus narices, *ultraespañolizarnos*, y abrirnos al mundo exterior, al europeo.»

Juan Ochoa es quizás el maestro del cuento español, ó mejor aún, de la novela corta. Sus tres novelas, *Su amado discípulo, Un alma de Dios* y *Los señores de Hermida,* son, *tout simplement,* primores de la moderna novela realista española. Jamás hizo Ochoa profesión de naturalista, de esos de botiquín y letrina; pero sus obras, sentimentales sin afectación, de un realismo ingenuo y conmovedor, valen por muchos mamotretos donde inventariaron los naturalistas de bajo vuelo los acontecimientos, personajes y objetos de una ciudad. Por su temperamento literario, por sus cualidades ingénitas, pertenece á la que pudiera llamarse *escuela asturiana*, que ha dado á la literatura española talentos como el de Leopoldo Alas y Armando Palacio Valdés. Una mezcla del humorismo de *Clarín* (con menos propensión á la sátira exacerbada y biliosa) y del humorismo también genuinamente asturiano (que parece una derivación del *humour británico*) de Palacio Valdés, junto con un sentimentalismo grato por lo juvenil, fueron los componentes de la personalidad de Juan Ochoa.

Doña Blanca de los Ríos ha escrito novelas muy interesantes y, sobre todo, muy típicamente españolas, con sentimiento de raza cantado en prosa rica y flexible, muy castiza y á la vez muy moderna, entre las cuales merecen citarse *Sangre española* y *Melita Palma.*

En la época más florida para la novela española hubo, como siempre ocurre, plantas viciadas, gérmenes ahogados, brotes muertos en flor. Tales eran, por los años del 82 al 89, los Pérez Nieva, con su *Esperanza y Caridad;* Federico Urrecha, con su ensayo novelesco *Después del combate*; Cánovas y Vallejo, con *El Mosén;* Luis Alonso, con sus *Historias Cortesanas*, más naturalistas á ratos de lo que el mismo autor se había propuesto sin duda, pues era un enemigo encarnizado de los zolescos (y no obstante, les sigue en novelitas como *Dos noches buenas*);

el Marqués de Figueroa, que ahora vegeta en el Ministerio de Gracia y Justicia, y que hizo entonces algunas novelas no indignas de mención, como *El último estudiante*, *Antonia Fuertes* y *La Vizcondesa de Armas*; López Guijarro, con su *Tierra y Cielo*; Ortiz de Zárate, con *Los de Gumia*; Ramírez Leal, con *La Soñadora*, premiada por la Academia Sevillana de Buenas Letras, aunque de endeble y floja composición, con intensidad de caracteres; Martín Arrué, con *Soledad*, de la cual decía el discreto y sesudo crítico *Orlando* que «su autor denota, no sólo haber estudiado la novela moderna en los buenos autores, sino en la sociedad misma, y no tener suficiente criterio para incurrir en errores de gran bulto»; José Ramón Mélida arqueólogo meritísimo, que entretenía sus ocios en escribir lindas y amenas novelitas de costumbres, no del todo desprovistas de don de observación y estudio de los caracteres, como *El demonio con faldas* y *Luisa Minerva*; y García Ramón, autor de *Seres humanos*, escritos sobre la base de los *Estudios de mujer*, de Balzac.

Con la novela de López Bago, supuesto bacteriólogo social – como lo pretende ser hoy un Sr. D. Joaquín de Arévalo, escritor ferrolano, autor de *Los misterios del lupanar*—, me ocurre lo que á Pío IX con la civilización moderna y los progresos del siglo: *Potius mori quam fœdari* («Antes morir que pactar»). Abel Botelho, el único novelista portugués digno de este nombre, después de Eça de Queiroz, el maestro inimitable, ha escrito también una serie de novelas que llevan un subtítulo alarmante: *Pathologia social* (1).

(1) Con todo, Abel Botelho tiene bastante más instinto de observación, mucho más talento é infinitas más dotes de novelista que el bueno y lamentable López Bago. Las novelas de Botelho *O Barao de Lavos* y *O libro de Alda* son simplemente hermosas, aunque otra cosa crean algunos asustadizos.

Luis Taboada, el gran cronista en broma, dió la nota cómica en novelas de mayores alientos, como *La Viuda de Chaparro* y *La vida cursi*. Leopoldo Alas le tributó elogios espontáneos, aconsejándole que emprendiera novelas cómicas... en serio, como quien dice, «Taboada sale al paso á los que le digan que debiera escribir, sin salir de su estilo festivo, con más seriedad en el asunto, respetando más sus propias composiciones; y les dice en el prólogo (autobiografía) de *La vida cursi* que para dar más *fondo* á sus artículos sólo se le ocurre... meterse en una tinaja. Hace bien en obedecer ante todo á su instinto, á su espontaneidad; pero sin salir del camino que le señalan guías tan seguros, podría tomarse á sí mismo más en serio, atender con más ahinco á su vocación y escribir... por ejemplo, ó novelas ó cuadros de costumbres más amplios, con propósito más meditado... y acaso también debiera escribir para el teatro» (1).



«Aparte de Savine, que ya ni traduce ni publica traducciones españolas desde que se dedicó á librero—escribía Leopoldo García Ramón (desde París) en Febrero de 1889—, el único traductor constante, M. Lugol, lucha con la dificultad de encontrar editor. Lleva traducidas tres novelas de Galdós, dos de Palacio Valdés, una de Picón; está traduciendo *Los Pazos de Ulloa*; pero de todo esto no ha publicado sino tres volúmenes. M. Waternau, que tradujo hace años *La Tribuna*, la conserva aún sin imprimir; el folletín de un gran periódico parisiense la rehusó *por reaccionaria*. Cuando se consigue imprimir, el libro no tiene eco ni fija la atención pública sobre la novela española... Es más: no atrae siquiera á los literatos, á los novelistas, los cuales comparten la vulgarísima creencia de que

(1) *Ensayos y revistas*, pág. 403; Madrid, 1892.

España no tiene hoy escritores comparables á los de su siglo de oro. Cuando Emilia Pardo Bazán vió por primera vez á Edmundo de Goncourt, el autor de *Cherie*, preguntó á la novelista española: *¿De modo que por allá también se cultiva la novela, en el sentido moderno de la palabra?* Emilia se reía, recordando la buena fe con que le hicieron la pregunta. *Nos tienen por esquimales*, decía entre risueña y enojada. Así es que tampoco cabe esperar otra contingencia feliz: que un hombre eminente de los que tienen público, un Goncourt, un Zola, escribiese un libro sobre nuestra literatura actual poniéndola en el lugar que merece. Entonces sí que habría editores, porque habría lectores y críticos» (1).

Había pasado el tiempo de la novela naturalista, que tuvo su momento de granazón, como todos los buenos frutos, y luego se consumió como espiga podrida... (2). El anarquismo literario se imponía; las escuelas se bifurcaban; surgían divisiones y clasificaciones por todos lados; á cada dogma nuevo que se proclamaba, siempre había un heresiarca que contradecía y negaba los artículos de fe en la escuela; ya no se escribían novelas por el patrón de Zola ó de Daudet ó de Maupassant: la fórmula se había disuelto en la sombra; el naturalismo había terminado su misión.

---

(1) *La España Moderna*, Febrero de 1889; *Notas bibliográficas*, página 206.

(2) Después de esta dispersión de las escuelas literarias, nos hace falta encontrar la idea original y grande, que se convierta en idea-fuerza y que nos mueva á peregrinas acciones, como en pasados siglos; la idea de que hablaba Ganivet en su hermoso artículo *Nuestro espíritu misterioso*, donde escribía: «El ideal de España fué pasear en triunfo la religión apoyada por las armas; vino luego quien nos venció valiéndose del negocio, apoyado por las armas y por la religión; ahora prescindiremos nosotros de esas fuerzas, relegándolas á segundo término, porque hallaremos una idea nueva y original.»

CAPITULO X

Los novelistas de hoy.

Azorín y Baroja han sido los primeros heraldos y representantes de la generación que ha creado una literatura capaz de clavar su garra y dejar su huella en el concierto universal, si los franceses, por ejemplo, que tan clamorosamente vocean su cosmopolitismo, se dedicaran á estudiarnos con ahinco y nos tomasen por su cuenta—como en la época de la novela naturalista, sobre todo desde el año 80 al 90, hubo algunos desinteresados hispanizantes que se dedicaron á pregonar nuestras glorias literarias, dando así derecho á Galdós, Pereda, Alas, la Pardo Bazán, Palacio Valdés, al «tacto de codos» con los grandes novelistas franceses, rusos é italianos. Pues ¿por qué no había de hacerse algo igual con sus descendientes literarios, con los que pudiéramos llamar *la generación del desastre,* con los que de 1894 á 1900 se dieron á conocer como pensadores, novelistas ó poetas? Apenas si el discreto hispanófilo Boris de Tannenberg ha tentado en sus *Siluetas de jóvenes* (1) bosquejar algunos de los múltiples aspectos que distinguen á estos esforzados luchadores, que no son, como creen algunos ilusos, simples neuróticos ó desequilibrados, sino hombres de acción, con fe en su arte y en su misión. Hasta para describir la abulia

---

(1) Publicadas en *La Renaissance Latine.*

hay que tener fuerza de voluntad; más aún, demuestra una cantidad enorme de esa fuerza quien la describe, con superioridad á los que creen poseer una gran impulsión volitiva. Así no hemos de creer que Martínez Ruiz, por ejemplo, sea un paralítico incapaz de nada, por haber descrito tan asombrosamente el tipo del abúlico *Azorín* en *La Voluntad.*

Es preciso decirlo muy alto, porque esto debe enorgullecernos más que nada: la generación que siguió al naturalismo, como la nuestra (la de los que seguimos en el orden cronológico á Baroja y demás), es fuerte, es grande, es trabajadora, es confiada, es vigorosa. Su pretenso decadentismo es un bello gesto que la hermosea; en realidad, son unos robustos. Esto puede decirse ahora, después que *Azorín* hizo el análisis de su generación en sus punzantes y conmovedores libros. Al historiador que desinteresadamente estudia las palpitaciones de esta generación, sus representantes se le aparecen como hombres estudiosos, cultos y enamorados de su profesión—aunque no siente bien en mi lengua esta palabra, por el odio que alimento hacia el profesionalismo. Ellos mismos han contribuído un poco extravagantemente á que se propale la mala fama de su presunta lamentable decadencia (1). Por lo menos, hay que confesarlo, con cierta graciosa simpatía hacia nosotros mismos (siempre está bien egolatrizarse un poco): si somos decadentes, bien haya esta bendita decadencia que tan admirablemente nos predispone al trabajo. No es, sin duda, la paralización de la voluntad la que inspira

---

(1) Téngase entendido que el archivo de datos psicológicos para el que quiera conocer á fondo esa generación no se encuentra en otra parte que en *La Voluntad*, la obra insuperada de Martínez Ruiz, si se exceptúan algunas novelas de Baroja (*Camino de perfección*, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y algo de otra más reciente, *El mayorazgo de Labraz).*

obras como *Camino de perfección* y *Antonio Azorín*. Esta auto-disección (que en parte, declaramos con franqueza, es simple literatura) es lo que ha engañado á críticos tan perspicaces como doña Emilia Pardo Bazán, haciéndoles suponer que, en efecto, los de la nueva generación, los que á la ilustre autora de *Morriña* y á sus coetáneos sucedían, eran unos pobres degenerados, sin posibilidades, ni remotas, de hacer algún día su obra (1). Los que conocemos bien á esa generación debemos proclamar que no es así; ha trabajado y ha estudiado mucho, mucho más que sus padres. Este amor al trabajo lo heredó de ellos, es verdad; pero lo enardeció con la absorción de una cultura más amplia y variada.

Con esos materiales formóse una generación que indudablemente hubiera triunfado si la apatía de lo que se llama *gran público* por las cuestiones literarias no hubiese esterilizado todos sus esfuerzos. Es un hecho que yo compruebo y que me causa tanto dolor como asombro: á pe-

---

(1) «Por mi parte, diría que los nuevos escritores no son inferiores á los antiguos ni en talento ni en sensibilidad. Acaso tienen hasta percepción más fina de las relaciones y significación de cuanto les rodea. Creyérase, sin embargo, que un gesto maléfico les veda expresar y desenvolver esta percepción por modo tan artístico y fuerte como debieran. Agitados por sobrexcitación nerviosa, ó abatidos por una especie de indiferente cansancio, me recuerdan siempre—hablo de los mejores—el impresionante busto de Rodin, que representa, si no me engaño, el *Pensamiento*: una interesante testa de mujer, presa por los hombros, en informe bloque de arcilla. Los libros de los jóvenes son, en general, cortos de resuello; revelan fatiga y proclaman á cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo.» Y en otro pasaje del mismo acertado y penetrante estudio, explica: «Es signo común de estos escritores de la nueva generación; conciben mejor que realizan: la vibración inicial de su sensibilidad es superior al esfuerzo. Son, más que artistas, intelectuales.» *La nueva generación de novelistas y cuentistas en España.* (*Helios*, Marzo 1904.)

sar de la difusión de la cultura, el público cada vez va retrayéndose más de nosotros. No me parece bien vilipendiar colectividades enteras con denigrantes epítetos; por otra parte, ha pasado el tiempo de fustigar á los burgueses con odios infundados; pero muy de corazón digo que ante esta palpable contradicción de causas que no concurren al efecto apetecido—hay que desesperar de la posibilidad de sembrar cultura, ó atenerse con desolación á la desesperante paradoja de ese complejo Unamuno, y creer, como él, aunque á nuestro saludable optimismo repugne, que sólo son *quinientas personas mal contadas* las que fraguan en España eso que llamamos opinión literaria (1).

Muerto el entusiasmo por la novela, que inspiraron aquellas primeras tan hermosas de un Galdós, de una Pardo Bazán, de un Pereda, de un Palacio Valdés; entusiasmo sin duda justificado por la novedad y frescura con que entró la irrupción naturalista, soplando una bocanada de aire sano; pasada la época en que, como dice la citada señora Pardo Bazán (y me atengo á su testimonio más bien que al mío, porque ella experimentalmente lo ha comprobado, mientras que yo sólo por referencias puedo hablar), «una novela afortunada hacía famoso á un novelista»; lejanos aquellos períodos dichosos en que, á pesar de las turbulencias políticas, un libro de poesías (llámaranse las *Doloras* ó los *Gritos del combate*, sin distinción de matices) labraba la reputación de un hombre y hacía que le conociese toda la España leyente; huídos para siempre los tiempos en que el género menos interesante para el común de los lectores y que exclusivamente á los

---

(1) Según Paul Desjardins, en Francia se ocupan de literatura *cincuenta mil franceses*. ¡Ya nos contentaríamos aquí con la mitad de esta suma!...

intelectuales parece reservado—la crítica—apasionaba á una gran masa, como lo prueba el que una polémica tan particularista como la de los *resquemores de Pereda* y las *comezones de doña Emilia* tuviese suspenso el ánimo de la inmensa mayoría de los lectores de un periódico de gran circulación hasta arrebatarles de manera que con cartas privadas alentasen á los contendientes á la pelea (1) y *Clarín*, crítico tan personalista é incisivo, vendiese á millaradas sus folletos y libros de sátira literaria; desvanecido este ambiente de entusiasmo y ardor entre un vaho de tedio y de indiferencia; sumido en postración anémica el interés del público—lo único que nos resta, á los que somos jóvenes y sentimos bríos para la lucha, es preguntarnos desalentadamente: ¿Qué hacer? (*What to do*). Y sin embargo trabajamos, porque nos sentimos con ánimos para el trabajo y porque la generación que nos precedió ha trabajado, por mucho que se diga.



Martínez Ruiz es un espíritu antonomásicamente analítico, que gusta de disecarlo todo para penetrar en el hondo misterio de las cosas más sencillas. Disgrega de un modo magistral, con el acierto de un químico. Construye siempre reedificando. Por esto las grandes síntesis que se llaman el teatro y la novela (especialmente la primera) le son ajenas en absoluto. En un suceso puede no ver el conjunto y abarcar, sin embargo, los más mínimos detalles: es uno de esos espíritus que Paulhan ha analizado tan primorosamente. De ahí viene su aversión á la novela del an-

---

(1) Véanse más detalles en las *Polémicas y estudios literarios*, de la citada Sra. Pardo Bazán. (Tomo VI de sus *Obras completas*.

tiguo régimen, y aun á la novela realista, que alardea de desdeñar lo que se llama fábula ó intriga. Martínez Ruiz no tiene noción de la novela; no quiere tenerla. Esto es precisamente lo que le singulariza—y lo que le honra. Porque debemos declararlo: hay tanto de convencional en la novela, aun en la de más pura cepa realista, tanto de opuesto á la vida, tanto de combinado y de artificial, que nos es forzoso, hasta á los mismos que amamos, cual yo amo, ese género literario, sano y fortificante como vino de tierra, por ser representación de la buena época de *Sotileza* y de *Doña Perfecta;* aun á los que no queremos renegar por completo de eso que Martínez Ruiz desdeña, porque ha sido lo que nos educó y lo que nos hizo nacer á la vida del arte moderno, como un hombre que ha perdido sus creencias forcejea por no desprenderse íntegramente de lo que arrulló sus primeros años de criatura racional;—aun á nosotros, quería decir, nos es forzoso confesar que todavía no es eso la vida; que la novela realista quiere acercarse á la manifestación verísima y fiel de la vida, que muchas veces se acerca, pero que no siempre reproduce su imagen exacta; en suma, que es simplemente un tanteo. «No debe haber fábula: la vida no tiene fábula; es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida como aparece en las novelas... Y por eso los Goncourt, que son á mi entender los que se han acercado más al *desideratum*, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas» (1). No es extraño que quien así piensa sienta antipatía por el teatro, «arte industrial, ajeno á la literatura», según dice con frase algo atrevida, pero que encierra un gran fondo de verdad. Así, pues, lo único que él ama son las sensaciones aisladas, sin más enlace que la permanencia de un *yo*; órbita alrede-

---

(1) Martínez Ruiz: *La Voluntad*, 190.

dor de la cual gira todo el sistema de impresiones. Y hay que felicitarse de que odie los dos susodichos géneros literarios, basados en la ley de las convergencias que Taine, con todo su buen criterio artístico, dogmáticamente estableciera (1). Debemos felicitarnos de que sólo aspire á dar la impresión, neta y vibrante, por él sentida, porque sólo así pudo escribir aquel breve y admirable capítulo de *Las confesiones de unpequeño filósofo* que se titula *Las vidas opacas*, una de las joyas de moderna literatura castellana que aun podemos presentar en el extranjero sin ruborizarnos.

Mas si le admiramos como evocador y humorista de alta escuela, no podemos considerarle como novelista en el sentido genuino y corriente de la palabra aplicada á la profesión (2). En este concepto, otros novelistas fuertes y netos (Baroja, Valle Inclán, Trigo, Acebal, Martínez Sierra, López Roberts, Ciges, Blas y Ubide) reclaman nuestra imperiosa atención.



Pasmaránse algunos y no acertarán á descifrar por qué

(1) La frase textual del crítico francés (en su *Philosophie de l'art*, II, IV, 374) es: «*La convergence du caractère total et des situations successives manifeste le caractère jusqu'au fond et jusqu'au terme, en le conduisant au triomphe definitif ou à l'écrasement final.*» Esta ley, literalmente cumplida, daría por resultado un arte demasiado efectista, pues, según ella, todas las escenas ó situaciones sucesivas de una obra teatral ó novelesca deben concurrir al desenlace, reduciendo el carácter al *triunfo definitivo ó á la derrota final*. Según eso, estamos en pleno abigarramiento romántico y antirrealista. Véase la obra del mismo Taine: *La Fontaine et ses fables*, 3.ª parte. Ya Edgardo Poe dijo: «Todo, en un poema como en una novela, en un soneto como en un cuento, debe concurrir al desenlace. Un buen escritor tiene ya en perspectiva la última línea cuando escribe la primera.»

(2) En cuanto que novela quiere decir «epopeya moderna» ó, mejor, «estudio analítico».

digo que Miguel de Unamuno es un gran novelista; pero con la desgracia ó la fortuna—que esto atañe al gusto de cada cual—de ser *mort né*. Sí; novelista y pensador y poeta, y autor de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, que ya es de por sí un claro timbre de gloria. Por eso he de considerarle separadamente bajo estos cuatro aspectos. Es novelista Unamuno en sus primeros trabajos (*De mi país* (1) y *Paz en la guerra)*; pensador á partir de los *Tres ensayos*; poeta en algunas composiciones por ahí desperdigadas y que debiera recoger en volumen (2); novelista y pensador, á la vez, aunque siempre venciendo éste en *Amor y Pedagogía;* fantasista y artístico prosador en *Paisajes;* maestro de psicología nacional en *De la enseñanza superior en España* y *En torno al casticismo* (3); y por último, exclusivamente pensador, y pensador del más raudo vuelo, en su última obra, *Vida de Don Quijote y Sancho.*

Por estos grados he de ir ascendiendo hasta ver si consigo dar un esbozo de la *humanidad* de Unamuno. Si no lo consigo, culpa será de mis exangües facultades, no de mi escaso empeño; y comienzo por decir, para que me entiendan, que *Paz en la guerra* anunciaba un gran novelista, pero sin distingos ni tergiversaciones, un gran novelista del realismo, que, distraído después por estudios más serios, no acertó tal vez á encontrar su camino. *Paz en la guerra*, con una paginación menos compacta, menor acumulación de detalles accesorios y un poco más

---

(1) A pesar de haberse publicado este libro en 1903, data de 1885, según confesión del autor, que tenía entonces veintiún años.

(2) Hoy ya está anunciado uno con el título vago y genérico de *Poesías*

(3) Este libro, aparte de su valor sustantivo, tiene un mérito adjetival, si cabe expresarse así; y es que estando publicados antes los estudios psicológicos de Picavea, Ganivet y Martínez Ruiz, es una anticipación de ellos.

descargada de datos históricos, sería una gran novela naturalista—ni más ni menos que las que á todas horas citamos para ensalzar este género. Tiene de la novela naturalista todo: preocupación del estilo, manía del documento humano, exclusión del interés sostenido—todo, hasta la obsesión del dato, de la exactitud, tan pertinente á este género lindante con la historia.

En efecto: así como nos consta que Flaubert «absorbió» 500 volúmenes para escribir *Bouvard et Pecuchet* (que al fin y al cabo es novela menos compuesta aunque más escrita que *Paz en la guerra*), Unamuno nos entera de que «sin más que aprovechar los materiales que reuní para mi novela *Paz en la guerra,* podría escribir una historia de la última guerra civil carlista», y de que «no hay en aquélla detalle alguno, y sobre todo en lo referente al sitio y bombardeo de Bilbao y á las acciones de Somorrostro en 1874, que no lo comprobara cuidadosamente» (1).

---

(1) Véase *Nuestro Tiempo*, Noviembre de 1902. (Información abierta sobre *El porvenir de la novela.*) Y ya que hemos tocado este punto, no pasaré sin decir (pues aunque parezca *impertinente,* ha de ser por lo menos *curioso)* que mi opinión aquí es adversa totalmente á la de Unamuno. Creo que la novela está muy en peligro de dar las boqueadas. Agotada la novela emocional—que sólo podrá renovar quien tenga una muy afinada sensibilidad artística y un temperamento muy susceptible de vibración, y de vibración nueva—, pienso que no queda otro recurso donde acudir. A menos que se nos quiera engatusar asegurando que todos esos folletos éticos, político-religiosos y hasta sociológicos y agrarios son novelas. Pero *magna est vis veritatis et prevalebit*. La novela no es sino una historia vulgar, y en ese sentido ninguna lo sería más que las de Castro y Serrano, si éste hubiese procedido al escribir estas historias en el tono de un Flaubert, haciéndolas épicas por la manera de narrarlas. Y esas historias de la vida vulgar, fuerza es confesar que se acabaron ó están á punto de acabarse. Otra prueba de la decadencia de la novela es el enorme rendimiento y consumo que de ellas se hace: á fanegadas se cuentan los vo-

Y que tiene un sentido nada equivocado de la misión, objeto y método de la novela (cosa muy rara, aquí en España, donde si se exceptúa á Palacio Valdés, doña Emilia Pardo Bazán y *Clarín*, nadie ha sabido á punto fijo lo que era la novela, y aun Galdós (1), que la ha hecho tan bien, más la hizo instintivamente que por conocimiento de su desarrollo), lo demuestra en este mismo trabajo cuando escribe: «En tal sentido, puede decirse que la historia y la novela se acercan una á otra, vivificándose aquélla con el arte y ésta con la ciencia. Si los *Rougon Macquart*, de Zola, están trabajados con la conciencia de un historiador, los *Orígenes de la Francia contemporánea*, de Taine, se leen como la más amena y viva de las novelas.» Hay que reconocer que quien así juzga del papel no puede estar errado en cuanto á la manera de exteriorizar su método. Si por algo peca es por lo que pecaban casi todos los libros de Flaubert (apenas si podría exceptuarse *Madame Bovary* y *Cœur simple*: por exage-

---

lúmenes con el subtítulo de *Roman*, *Romanzo*, *Roman* (alemán) y *Romance* (portugués é inglés), y aunque en menos proporción, *novela*. Basta leer cualquier gran revista literaria del extranjero y fijarse en la sección de *Bibliografía*. Esto es indudablemente indicio de algo muy grave: de que cualquier imberbe se cree con derecho á dar su novela y ser graduado de novelista. No es posible tampoco que siga por más tiempo permanente ese engaño de hacernos creer que con narrar una anécdota en mejor ó peor estilo se resuelven los más grandes problemas que aquejan á la humanidad y á que con tanto ahinco dedican sus veladas los más altos pensadores. En fin, para exponer hilvanadamente estas razones, necesitaría, como Rueda, un tomo y no una ligera nota. Todo ello no quita para que yo siga amando arrebatadamente la buena, sana y única novela: la novela realista.

(1) Como lo prueba la indecisión idealista que delatan sus primeras novelas, hasta el naturalismo fuerte de *Fortunata y Jacinta*, que, en cuanto novela de experimentación, sólo es comparable á *L'Assommoir*.

ración de este mismo método. Así como en el autor de *Salammbó* lo que reprocha todo hombre de buen gusto es que para escribir *San Julián el Hospitalario* necesitase leer un sin fin de libros de montería y diccionarios técnicos (1), cuando por el solo impulso de su genio observador é intuitivo, y sin perder un tiempo lastimoso y precioso para sí mismo y para la literatura, hubiera podido hacerlo muy bien (lo cual no quiere decir que yo excluya el procedimiento de experimentación en la novela), de tal modo, que lo que nos disgusta un poco en la primer novela de Unamuno, ¡por otra parte tan honradamente concebida y puesta por obra!, es que éste, en su empeño de ser historiador, olvida á veces que es novelista, y sacrifica la verdad de la vida vulgar y humilde á la verdad dominante y científica del dato de archivo.

Mas, de otro lado, ¡qué riqueza de colorido, no abigarrado y relumbrante, como el de los prosistas andaluces—ambiguos y bilumíneos entre el tipo del pintor y el del literato—, sino con esas velaturas y fundidos matices que bien hacen resaltar el gris ambiente cantábrico! Y además, ¡qué música de ensueño, música de cuna, música que nace, como los soñolientos cantares de las madres del Norte, en ese párrafo de Unamuno, que tan pronto parece cansado de tanto arrullar, como resurge, un poco más vibrante, más en diapasón de alegría y de vitalidad! A pesar de sus desplantes (2), por más que se obstine en negar á

---

(1) Como nos lo refiere su íntimo amigo y biógrafo Máximo du Camp. Véase su estudio en la *Collection des grands écrivains*.

(2) «Quedarán, de seguro, muchos verdaderos desaliños de lenguaje, ya que no es la corrección gramatical externa particularidad de que me cuide lo bastante, ni aun acaso lo debido, distraído siempre de ella por la obsesión del fondo y de la forma interno: obsesión que me impide ver claro, en cada repaso, la forma meramente externa de lo que escribo. No creo, además, que deba ser

la forma derecho de ciudadanía en su urbe interior, Unamuno es un artista de la forma. La música del párrafo era cosa nueva en España cuando él la importó. Decidme si no es nuevo ¡y tan encantador! este modo de describir, descripción interjeccional, si así puede hablarse, y por lo tanto, sensitiva más bien que cerebral: en lo cual es digno de notarse cómo Unamuno, que siempre ha sido un cerebralista formidable, desocupó todas sus exigencias de sentimental en su primera obra seria. «¡Qué tristeza—escribe—la de las tardes de los domingos en verano, cuando los vecinos cerraban sus tiendas, y él desde la suya, abierta por ser confitería, contemplaba en la calle silenciosa y desierta el recortado perfil de las casas! ¡Qué encanto, por el contrario, el de ver en los días grises caer el agua pertinaz y fina, hilo á hilo, lentamente, sintiéndose él tan á cubierto y al abrigo!» (1). Y véase esta otra descripción, algo diferenciada, pero quizá más expresiva de la manera especial de Unamuno—pues en ella se ve que el autor de *Tres ensayos* no es un descriptor de la exterioridad, como la mayoría de los novelistas del realismo, sino que introduce en la descripción elementos intelectuales, fijándose en los aspectos de las cosas más propias para ser fijados por un pensador como él es, como él era entonces. *Paz en la guerra* es como el cauce donde desaguaron las energías sentimentales de Unamuno, cerebral, precoz, viviendo entre libros, según confesión personal, desde los diez y seis años.—Y vamos á la descripción: «Su casa era la calle que desembocaba en el mercado, teniendo limitado su horizonte por las montañas fronteras. Viejas casas,

---

ilimitado el respeto á la lengua *literaria* constituída y, por decirlo así, oficial; de donde muchos que parecen descuidos, los dejo caer adrede. Y como en esto me encuentro apercibido á la defensa, no prosigo.» *Paz en la guerra;* Advertencias, VI y VII.

(1) *Paz en la guerra*, páginas 5 y 6.

ventrudas no pocas, de balcones de madera y asimétricos huecos, casas en que parecían haber dejado su huella los afanes de las familias, de largos aleros volantes, formaban la calle estrecha, larga y sombría. No lejos el ancho soportal de Santiago, el cimontorio ó cementerio, donde en días de lluvia se reunían los chiquillos, cuyas voces frescas resonaban en la bóveda. La calle adusta, cortada por angostos cantones de sombra, la calle que parecía un túnel cubierto por un pedazo de cielo, gris de ordinario, parecía alegrarse al sentir á los chiquillos corriéndola y chillando... Tenían los chiquillos su calendario especial de diversiones, según la estación y época del año, según el tiempo: desde los molinillos que armaban en la corriente llovediza de la calle los días de chaparrón, hasta el espectáculo imponente, por la octava del Corpus, de contemplar á los trompeteros de la villa, con sus casacas rojas, dar desde los balcones de la Casa Consistorial, al aire del crepúsculo moribundo, sus notas largas y solemnes» (1).

Esta casa adusta, esas mansiones donde el autor cree ver la huella de los afanes de las familias, esa observancia de los juegos de los niños, todas estas bellezas, ¿no son la revelación de un espíritu singular, un espíritu inquieto, con una suma de inquietudes nuevas todas en España? Porque eso es Unamuno, ante todo: un espíritu inquieto, inquieto en el arte, inquieto en la filosofía, inquieto en la ciencia. Y forzosamente original, porque la inquietud no es otra cosa que el émbolo de la originalidad. En cuanto se da suelta á la inquietud, la originalidad fluye rumorosa y risueña, tan límpida, tan característica, tan necesariamente como un arroyo, no más que se le abre un álveo. Quien tiene inquietud se revuelve, se irrita; un

---

(1) *Obra citada,* 12 y 13.

cosquilleo le pone nervioso y, naturalmente, se va en busca de algo nuevo. Un espíritu inquieto, como el de Unamuno, al entrar en la vida intelectual, hace un inventario tácito de todas las ideas artísticas, científicas, literarias existentes; desecha las que se han anticuado ó no resisten á la recomposición; procede á reconstituir las utilizables, ó bien á engarzarlas en los cofres nuevos: y de este modo se manifiesta la originalidad. El que es inquieto, tal vez no se satisfaga con la originalidad de arte que suministra la bella novela realista; de esta insatisfacción surgirá, ó una concepción nueva del sentido, fin y atribuciones de esta novela—ó bien una sustitución de ella por la novela fragmentaria, como Martínez Ruiz—ó bien la abolición absoluta y negación personal de este género de arte, como acaso ocurre en Unamuno. Lo que disculpa todas estas tentativas, todos estos esfuerzos de renovación ó de muerte, aunque sean equivocados, aunque á veces no conduzcan á nada (con lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que acaezca eso en los casos concretos citados); lo que absuelve de todos los yerros y lo que purga de todos los desenfrenos innovadores, es la inquietud. Bien lo debió comprender, y mucho debió meditar sobre este asunto, el sutil Anatolio France, antes de dar á luz la siguiente profunda frase: «Una cosa, sobre todo, hace sugestivo el pensamiento humano: es la inquietud. Un espíritu que no está ansioso me irrita ó me enoja» (1). ¡Espíritu ansioso, hermosa expresión que debemos en su actual sentido—que en lo futuro será el definitivo—al culto pensador y excelente novelista Ciges Aparicio, traductor de la celebrada obra de France!... *Anxieux*, ansioso, anhelante, *ávido*, quizás esto mejor. Y tal vez en ello pensaba Séneca cuando decía: *Veri boni aviditas tuta est*. Sí; la única

(1) *El Jardín de Epicuro*, 62.

avaricia, la única codicia legítima y la única ansiedad, la única inquietud noble es la del verdadero bien: lo que está por encima de lo sensible, llámese arte, ciencia, metafísica ó religión.

***

Un poco distanciado de la novela de Unamuno, vuelvo á ella, con la misma fe y la misma ternura de poco ha... Hay en ella evocaciones de infancia tan líricas como ésta: «Hijo de D. Juan Arana era Juanito, el amigote de Ignacio, desde muy niños compañeros de escuela. En los bancos de ésta alargábansele cada vez más las horas á Ignacio, que, mal sometido á ellos, se distraía pegando al vecino, porque era de los que á cada momento alegaban una necesidad para escapar, empujados por la aburrida y forzosa quietud á aprender porquerías en un obscuro y hediente cuchitril. Al sentir el aire de la calle, aperitivo de la vida, ¡qué de brincos y carreras para empapuzarse de aire libre! ¡Qué de lanzarse á aprender la libertad en el juego! Allí, en la calle, con los chicos de la escuela de la villa, la de *de balde*, eran las primeras jactancias del sexo, al ahuyentar á las chicas, corriendo tras de ellas por los cantones, soltándoles ratoncillos, divirtiéndose en hacerlas llorar, ¡las muy miedosas!—¡Mira que llamo á mi hermano!. .—¡Anda, llámale, que salga! De un boleo le rompo los morros» (1). Raros pasajes de novela realista han expresado tan plásticamente—porque tan naturalmente—las salvajerías y las debilidades de ambos sexos y su graciosa ó sentimental manifestación en la infancia. Acaso una de las novelas más hermosas que está por hacer es la novela de la infancia: el despertar de los erotismos y el nacer de las robusteces, ó lo que, expresando la idea con

(1) *Obra citada,* I, 16 y 17.

imágenes tomadas á dos grandes escritores, que alguna concordancia tienen en ciertos puntos—Unamuno y Góngora (1)—, llamaríamos *la novela de los ratoncillos* y *la novela de las bellaquerías*... ¡Ah, sí, las bellaquerías y los ratoncillos son dos temas líricos altamente emocionales, que raros artistas han tenido la fortuna de desflorar!... Y es por una falsa idea moral por lo que no se cultiva la novela infantil; se considera á los niños, esos ángeles de carne viviente, única manera de representarnos (como afirmaba Eça de Queiroz) lo que pudieran ser los antiguos ángeles del cándido y florido cielo de leyenda, como seres insignificantes. Pues el mundo canalla, que, como notaba el inmortal Ganivet, se ríe si un jorobado ama, no comprende tampoco que á los diez años haya una pasión intensa y pensamientos elevados. El viejo Juvenal preceptuaba, sin embargo, que al niño se le debe gran reverencia (2). Por eso es plausible esta tendencia de Unamuno á crear la novela infantil en algunas partes de su libro *Paz en la guerra*.

Ved aquí otra página en que el sutil pensador de *Tres ensayos* describe de una manera admirable la primera comunión del niño. Hay aquí cierta incoherencia que cuadra muy bien con la actual concepción de la novela. En la novela del antiguo régimen, uno de los más graves y resaltantes defectos era la buscada coordinación, el ordenamiento clásico, la distribución departamental de temas y materias descriptivas. Aun las novelas de Balzac y algunas de Zola se resienten de esto. Flaubert, Eça de Queiroz, Palacio Valdés, algunos novelistas más, poseídos de la

(1) Aunque el primero haya confesado no comprender ni apreciar al segundo. (Véase la información sobre Góngora en *Helios*.)

(2) *Maxima debetur puero reverentia.*

Satyræ, XIV, v. 47.

verdadera función de su arte, crearon la descripción incoherente: aquella en que el arte no se sacrifica á la lógica más que lo necesario para que el ilogismo no parezca rebuscado. Así puede advertirse en la descripción de Unamuno que voy á citar, donde, después de un rasgo de observación sobre lo instintivo é ingenuo del pudor femenino, surge una nota sobre la alegría de vivir. «Durante la preparación se reunían á doctrina en la sacristía de la parroquia los chicos y las chicas que habían de comulgar; á un lado ellos, y ellas al otro, sentados en el suelo. Ignacio se quedaba mirando sin saber por qué á Rafaela, la hermana de Juanita, que tiraba de sus vestidos para cubrirse bien las canillas. A la quietud y penumbra de la sacristía llegaba el bullicio de la calle como eco alegre del mundo fresco. Llegó el día solemne, por Pascua florida, la fiesta de la primavera, y aquel día fueron los héroes con trajecitos nuevos y flamantes todos; alguna muchacha toda de blanco, pomposa y llamativa; las más de negro, porque lo otro era poco fino, *cosas de esa gente,* que decía el tío Pascual. Eran los héroes del día los ángeles; los mayores iban á admirarlos; era el día de su entrada en el mundo social, la solemne declaración de su mayor edad religiosa. Cuando Ignacio volvió á casa le besaron la mano sus padres, invirtiendo los papeles, y mientras la madre lloraba, el tío Pascual le dijo: *Ya eres un hombre*» (1).

No menos hermosa es la descripción de las excursiones domingueras por los alrededores de la población. El autor nos hace pasear con los jóvenes: tan intensa es la evocación artística. Este poder de llevarnos por la mano al lugar donde habitan y discurren los personajes es uno de los más nobles caracteres del novelista del realis-

---

(1) *Obra citada,* páginas 18 y 19.

mo. Las cuatro páginas que componen esta escena son de esas que podrían intercalarse en antología, el día en que se hagan antologías con pasajes de novela moderna y de novela española. Hay aciertos de descripción tan bellos como éste: «Trepaban las montañas, apartándose de los senderos, agarrándose á las hierbas, entre árgoma, aspirando su tibio olor y el del brezo y el helecho» (1); y aciertos de psicologismo tan intensos como aquel del muchacho robusto y sano que, después de oir recitar á un amigo lacrimosas endechas románticas, exclama, en un rasgo de sinceridad: —¡Así dieron fuego al escritorio! «Como moraleja de la tarde de expansión»—comenta Unamuno, usando por primera vez de ironía en este libro, al que sólo le falta humorismo—flor posteriormente germinada, como loto un poco malsano y violento, pero lleno de belleza y armonía, en el espíritu del autor de *Tres ensayos*—para ser completo. Admirable, más admirable aún por ser desconocida esta sensación en novela española—como no se haya hecho fea y obscenamente—es un párrafo donde describe la primera visita al lupanar y su impresión en el alma pura de un adolescente. «Ignacio había oído aquella tarde con una complacencia desusada en él los versos del romántico; habíale halagado su sonsonete, mientras se comía con los ojos á la moza de servicio. Veía todo confuso, parecíale que circulaba el vino por su cabeza, sintiendo ganas de vomitarlo, y con él la sangre. Y así rodó con sus compañeros al cuchitril sofocante, donde conoció por primera vez el pecado de la carne. Al salir y sentir el fresco de la calle y ver las gentes que paseaban, sintió vergüenza, miró á Juanito, se acordó de pronto de Rafaela, y, todo rojo, se dijo: *¿qué he hecho?*» (2). Con palabras

(1) *Obra citada*, pág. 30.
(2) *Ibídem*, pág. 32.

sencillas, con frases cortadas, con esa su forma artística, austera y adusta como el alma de los cántabros, entenebrecida por el velo gris y húmedo de la lluvia; con esa su forma grave y recogida, como en meditación, que no se prenda de las bellas frases y de los lindos conceptos y de los cadenciosos giros de párrafo y de los elegantes decires:—Unamuno ha sabido transmitir la impresión pungitiva que sobre un espíritu adolescente puede ejercer la iniciación del pecado carnal. Este tema lírico (y yo no hago diferenciación radical entre los temas líricos y los asuntos novelescos) es acaso de los primeros, *ordine rationis*, que se ofrecen al artista moderno. En ese sentido puede decirse que la novela erótica, discretamente hecha y nunca con criterio cínico (que es enfadoso, abusivo y cargante), sino con criterio dulcemente sentimental—falta por hacer. Y el tema de la iniciación en el pecado carnal es un atractivo, propicio y enguirnaldado tema para novelistas y líricos en común; y, sin embargo, entre aquéllos sólo acaso Felipe Trigo (hablo de contemporáneos y de españoles) lo ha tentado y con más estudio que Unamuno; en cuanto á los líricos, recuerdo ahora que Amado Nervo habla en alguna parte de

...mis gloriosas
Virginidades muertas entre tus muslos blancos (1).

Y viniendo á otra categoría mental, soberbia es la figura novelesca de Pachico Zabalbide, diseñada por Unamuno con rasgos á lo Zola, rasgos que no pierden de ser intensivos por ser extensos, completos, verdaderamente rasgados. La evolución de su espíritu, que va á la duda después de pasar por todos los grados de la fe, es una página tan sentida, tan íntimamente hecha, que se

---

(1) *Poemas*, III, *Lubricidades tristes*: *Después*, pág. 78.

siente uno inclinado á pensar si el autor se habrá retratado á sí mismo.—Otra cosa digna de notarse en la novela de Unamuno es la abundancia de léxico, y de léxico escogido, que después habrá de conservar y reforzar, pero que extraña y asombra ya como una de las características de la obra (1), donde se encuentran verbos tan hermosos como *complunguir*, *empapuzarse* y *rejijear*.

Y en verdad, pasma que en la primera obra Unamuno no revele esas indecisiones de principiante, que más parecen contribuir luego á realzar la personalidad del escritor en plena posesión de sí mismo. Unamuno no ha realizado ante el público esa arriesgada y peligrosa jugarreta funambulesca que es la *evolución literaria*. Adiestróse en sus recreaciones íntimas, y cuando se presentó ya sabía andar por la cuerda floja—como por el liso macadam de una pulcra calzada. La cuerda floja aquí es el estilo, es la presentación de personajes, es el análisis.



Y á propósito de esto, que Ganivet llamaba *calamidad mayor que la síntesis efectista del romanticismo* (2): he

---

(1) Véase desde la página 55 á la 62.

(2) *Epistolario*, XVIII, 193.—Ganivet, forzando la nota de paradojismo complicado, que todos le reconocemos como signo distintivo de su soberbia personalidad y síntoma de su genio—ó, como diría el encantador Lombroso, de su *psicosis epileptoide*, añade: «Con el tiempo quedará á la misma altura (el análisis) que el sentimentalismo infantil de los novelistas de á un cuarto la entrega.» ¿Y en qué fundaba su desenfado estético el inmortal autor de *La conquista del reino de Maya?* No más que en esta notación que cualquiera, por muy miope que sea, puede hacer á todas horas: que los caracteres antiguos son *hombres enteros* y los modernos no. Parece mentira que hombre tan convicto de modernidad dejase que las preocupaciones clásicas dominasen sobre él

de notar que Unamuno salva aquí el escollo para mí más

---

de tan repugnante manera como á enturbiarle la visión crítica y anublar su despejado intelecto. Así escribe en la página anterior: «En vez de estudiar ó de representar el sér humano íntegro, se toma un fragmento de él para dar variedad al espectáculo. A esto se reduce el psicologismo francés (en el fondo) y *el colorismo* y *otras calamidades* (en la forma).» Con la última parte estoy conforme y entusiasta: con lo primero no transijo. Al psicologismo no se le puede llamar francés, así, despectivamente, como si se tratase de vino de Champagne ó de Burdeos; el psicologismo no es francés ni alemán ni español, sino humano—y eterno. Tampoco puede afirmarse á renglón seguido, con violenta iracundia, que «después de darse un buen atracón de lecturas modernas, lee uno el *Quijote* ó la *Iliada* con la misma complacencia con que después de alimentarse uno ó varios meses de sardinas en lata, aceitunas y rajas de salchichón, vería aparecer una majestuosa *fuente de cocido con muchísimos garbanzos*». Ganivet olvida que lo que tiene encanto como propio de una época, no lo tiene cuando en otra ya no es sentido. Así los caracteres de una pieza son en las épocas primitivas como el color local: si hoy se intentan reproducir, degeneran en *pastiche* ¿Cómo pretender que hoy, con nuestro desgaste nervioso, con nuestra neurastenia incurable, con nuestra auscultación crónica, estemos á la altura de ingenuidad de los héroes de Homero, que tanto deleitaban al autor de *Pío Cid?* Buenos son ellos, pero para su tiempo; y lo contrario es, ó querer engañarse á sí mismo, ó—si de buena fe se vive engañado—pretender poner una venda en los ojos del lector un poco discreto y entendido en materia de estética. ¡Habría que repetirle á Ganivet, tan claro talento, lo que á mí me parece perogrullada de Teófilo Gautier!... «Tan encantador como es ver de cerca la inocencia—escribe el autor de *Emaux et Camées* en la *Notice* que precede á *Les Fleurs du mal*—tanto os desagrada y causa dentera la truhanería que simula no saber nada. La cualidad del siglo XIX no es precisamente la ingenuidad... La literatura es como el día: tiene una mañana, un medio día, una tarde y una noche. Sin disertar vanamente para saber si se debe preferir el crepúsculo, hay que pintar según la hora en que estemos y con una paleta cargada de los colores necesarios para producir los efectos que trae esta hora.» Y no sigo con esa enumeración de tópicos porque temo enfadar al lector.

temible en que puede incidir un novelista moderno. Consiste la equivocación en ejercitar el análisis sobre criaturas casi á él irreductibles por la integridad, si cabe hablar así, ó vidriosidad de su carácter que se quiebra al menor contacto. «Pecado es, y grave, de la escuela naturalista —escribía Palacio Valdés—el empeñarse en analizar escrupulosamente los tristes vagidos del sentimiento y de la razón de esos seres que aun no han pisado más que los primeros peldaños de la escala del espíritu y pretenden que les concedamos el mismo interés que á aquellos otros en que la pasión ó la inteligencia han alcanzado su altura máxima. Este análisis puede excitar la curiosidad, pero no llegará á agitar el alma con la emoción vibrante y la felicidad que el Arte engendra» (1).

De este grave error estético flumíneamente dimana un peliagudo error técnico que señalaba el mismo Palacio Valdés, tan perspicaz y original crítico, ó mejor, estético (lo cual equivale á decir poseso de su obra) como encantador é inmortal novelista. Consiste en presentarnos el carácter directamente, es decir, tomando la palabra el autor, y haciéndonos penetrar *sin mediación alguna* en su espíritu, donde se nos ofrecen *estampados todos los pensamientos, altos ó bajos, que cruzan por la cabeza del personaje* (2). No procede así Unamuno, que presenta á sus

(1) *La Hermana San Sulpicio*: Prólogo, L y LI.

(2) *Obra citada*, LIII.—«Decimos lo que el cerebro de un semejante piensa, añade el inmortal autor de *El cuarto poder*, sin ir acompañado de actos ó palabras que lo confirmen; podrá ser verdad en ocasiones, pero es muy expuesto siempre á ofrecer como ajenos nuestros propios pensamientos. Mucho más seguro es presentarnos sus oraciones y discursos, de los cuales deduciremos sin equivocarnos lo que pasa en su espíritu.» (*Ibídem*, LIII.)—Como ejemplos del primer método pueden citarse Balzac y Flaubert, los Goncourt, la Pardo Bazán; como modelos del contrario, Zola, Blasco Ibáñez, Galdós y el mismo Palacio Valdés en ocasiones, que á ratos practica el otro.

personajes en sus actos y en sus palabras, haciéndoles discurrir como ellos discurrir debían en la vida real y no como la poderosa fantasía y la fuerte inteligencia hubiera podido hacer cavilar, si se entretuviera en alardes de psicologismo complicadamente analítico.—Así podemos comprobar el método recto y seguro en estos párrafos dedicados á estudiar el espíritu de Ignacio: «Vino luego la comida, reposada y larga, en la que hizo el principal gasto un seminarista, hermano de la novia. Reían todos las gracias del estudiante, y desespérabase, por no entender bien el vascuence; corrido Ignacio, que, con el vaso siempre lleno delante, contemplaba la frente serena y los ojos bovinos de una rubia que estaba frontera á él, rubia con la que el estudiante, encadilados los ojos, bromeaba haciéndola reirse á carcajadas. Cuando se levantó Ignacio de la mesa, y se asomó á la vieja balconada de madera, las nubes le oprimían el espíritu y, sintiendo la sangre, veía todo turbio, mientras se le despertaba el ánimo con que cayó por primera vez en el pecado de la carne. Empezado el baile, bailó con frenesí, para sudar el deseo, con la aldeanilla de la frente serena y de los bovinos ojos, viéndola saltar ante él sobre el fondo verde del campo. El seminarista danzaba también, como una peonza, dando chillidos» (1).

Aquí hay sin duda, para los conocedores del país descrito, un nuevo encanto que no prende tan fácilmente los extraños á él. Y al escribir esto me vuelve á asaltar una maligna idea que muchas veces me ha torturado: si el punto flaco de la novela no consistirá en ser una *historia parcial*. En efecto: es evidente que el novelista no puede conocer toda la vida, ni por consiguiente toda la verdad vital; tampoco puede ver todo el mundo exterior, y sí so-

---

(1) *Obra citada*, 78 y 79.

lamente un aspecto:—de aquí que sea lícito suponer si por eso su obra tendrá siempre cierta endeblez. Porque es evidente que la presentación de un paisaje de Asturias y de personajes asturianos nunca tendría el mismo interés y la misma belleza para los del país que para andaluces. Y así, por ejemplo, una novela de Palacio Valdés siempre ha de tener doble encanto para los que nos hemos deleitado en la contemplación de los paisajes que transcribe y en la observación de las costumbres que analiza. Sólo se me ocurre una solución al conflicto, que deje á salvo el buen nombre de la bella novela realista: la omnipotencia del poder de evocación. Pues si éste es el más noble tributo del arte, bien se deja entender que para él no existen fronteras ni regiones; y si el artista ejerce esa facultad con suprema destreza, tal coacción hará sobre el espíritu del lector que éste se vea forzado á reconocer como su patria natal todos los países que aquél le presente en sus obras. Y acaso, acaso, hasta podría esta explicación llevarnos de la mano á un apunte paradójico: tal vez, precisamente, la bella novela realista cause más impresión en aquellos para los cuales no representa la parte de verdad contenida en su existencia, porque con ello les hace aguzar aún más su facultad representativa.

De todos modos queda en pie una inconcusa verdad: que la facultad de observación de novelistas tan netos como Unamuno lo es en su primera obra, hace al hombre reconocer la verdad, aunque parcial, de una vida; reconocerla, digo, si el país representado es su dulce tierra natal; si sus personajes estudiados le son familiares; si frecuenta los parajes descritos;—y conocerla, *imaginándola*, si no ocurre tal. Por donde se colige bien sigilosamente que la esencia de la bella novela realista no es acaso sino la facultad de representación; definición que está conforme con las más rígidas leyes escolásticas, según las cuales la primera y más cumplida cualidad de aquélla es que

convenga á todo lo definido y sólo á lo definido: *omni et soli definito conveniat* (1).

A este efecto prodigioso de representarse la Naturaleza mejor que ella es como cosa en sí, de *recrearla*—suprema aspiración del arte y anhelado hito de los suspirantes novelistas del realismo—, concurren en la novela varias causas. Ir analizándolas todas, embebida y químicamente, equivaldría á dar la contracifra del encanto que se aspira en la bella novela realista. Y tal cosa está lejos de mis intenciones, por un solemne convencimiento que poseo: la crítica, si bien debe ser una estética, ha de ser circunspectamente parcial. Alardear de lo contrario es un procedimiento, más que erróneo, abusivo. Yo no puedo, pues, dar en un estudio sobre un novelista toda mi concepción de la novela. Así como el mismo novelista no debe aspirar á conocer y transmitir toda la verdad en una obra, ni siquiera en todas ellas, sino sólo la verdad parcial reflejada en su medio ambiente, y tal como resulta pasada por el temperamento—por el colador de su temperamento, diría alguno de esos que andan todos los días á caza de metáforas inauditas y... plásticas (este epíteto encubre un concepto que sólo se expresaría con otro adjetivo más gráfico y más fuerte);—es decir, la verdad depurada y reducida (pues en toda depuración ó acrisolamiento hay invariablemente una reducción), y sólo, además, la verdad del mundo exterior (2): — de igual manera el crítico no debe

---

(1) Y digo que conviene sólo á lo definido, porque, cuando la poesía lírica (como ocurre en la más moderna) descuella por el poder de representación, confina y se identifica con la novela realista.

(2) Con lo cual dicho se está que excluyo de la novela todo el elemento ideológico, aunque parezca proceder de la simple observación. En esto soy intransigente, yo tan dúctil, yo tan tolerante, con todo lo que no sea helenismo, mitología ó filosofía de Nietzsche. Deplórenlo los que me amen; los escasos que me amen. Todo

dar toda la verdad estética, ó mejor dicho, toda *su* verdad de una vez. Además, no podría aunque quisiera. Precisamente el encanto, acaso el único encanto de esta aporreada, maltratada, desdichada y alternativamente vilipendiada y envidiada vida intelectual, consiste en que está llena de sorpresas. *Die geistige Leben ist ueberfallvolle* (1). Cada día nuevo, cada radiante alborada, nos reserva, á nosotros los consumidos por el estudio, un mundo desconocido de ideas y de sentimientos. Este mundo es unas veces más reducido, otras más vasto, según la disposición del cerebro, de la fantasía, y hasta según el estado corporal y las reservas disponibles del mundo exterior. — Es evidente que padeciendo gastralgia puede escribirse, mientras que sufriendo jaqueca resulta un poco difícil; y es evidente que la temperatura influye en el estado de alma, y, por consiguiente, aunque de manera indirecta, en la obra de arte, toda vez que ésta es casi siempre un reflejo de aquél, aun en el más objetivizante de los artistas (2).— Digo, pues, que de todos modos el novelista no puede co-

---

lo que no sea mera y neta visión del mundo exterior, no forma parte de una novela. Ateniéndome al caso concreto de Unamuno, diré que no admito divagaciones, por otra parte tan hermosas... pero no para la novela, como los bellos párrafos sobre el campesino vasco (páginas 81 y 82); los sobre los dogmas católicos (páginas 335, 336 y 337); y, por fin, las que terminan el libro, y donde el autor expone ideas originalísimas sobre la paz y la guerra, diciendo de ésta que es á aquélla «lo que la eternidad al tiempo: su forma pasajera». (Ved páginas 344, 5, 6, 7, 8 y 9.)

(1) No podría decirlo mejor, ni siquiera tan bien, en castellano, por no existir en nuestra lengua esos compuestos de sustantivo y adjetivo que forman elegantes formas adverbiales, y que expresan al primer golpe una idea, para la cual nosotros necesitamos un largo rodeo.

(2) Así Goethe, que se las dió siempre de objetivista, á fuer de buen helenófilo, confesaba que «toda poesía lírica es poesía de circunstancias».

nocer toda la verdad del mundo exterior, ni toda *su* verdad (1), y transmitirla á los otros sin haber insistido muchas veces en la observación y en el análisis reincidentes.

***

Todo esto viene á parar en que, si se quiere dar completa en una novela nuestra visión del mundo exterior, requiérense varias cualidades que hacen la labor del novelista quizás la más ardua, laboriosa y, por lo tanto, meritoria y plausible de todas las artísticas. Con lo cual se refraga la opinión de los que piensan ser el novelista un vulgar señor, dedicado á la

---

(1) «No puedo menos de sonreir cuando escucho ó leo: *La poesía lírica debe ser... El arte dramático no es otra cosa .. La novela se funda necesariamente...* Siempre me viene en apetencia contestar: *Verdad, verdad, verdad...* Porque no hay escritor que no diga grandes verdades respecto á su arte .. Nada me parece tan inmodesto como presentarse ante el público manifestando que se le va á comunicar una opinión. Si no estamos seguros de lo que afirmamos, si damos la verdad como una pura hipótesis, si no creemos, en fin, lo que nosotros mismos decimos, ¿con qué derecho reclamamos la atención de los demás hacia ello y pretendemos que lo crean? Lo que van á decir no es la *verdad*, será su verdad.» Palacio Valdés: *La Hermana San Sulpicio*, Prólogo, VIII. — Y nadie extrañe que repita casi seguidamente citas de un mismo autor; porque el recuerdo de ciertas cosas que se han leído alucina la mente (sería mejor decirlo en francés: *hante l'intelligence*) de tal manera, que es imposible rehuirlas aun cuando no deseemos traerlas á cuento, y más si se trata de obras tan bellas como este prólogo, acaso lo mejor que sobre estética naturalista se ha hecho en España, y donde el autor da un gran mentís á los que, como él mismo nota al final (LXXVIII), creen que «los que están con las manos en la masa no deben tratar las cuestiones de estética y crítica literaria, cuando cabalmente son los que con más conocimiento y autoridad pueden hacerlo».

confección de romancescas historias—como pudiera dedicarse á la exportación algodonera. Requiérense principalmente creación de caracteres, que era, para Daudet, la alegría *(la joie)* del novelista, como decía con encantadora frase. Con esta cualidad está relacionada la del espíritu observador que debe poseer el novelista para poder adivinar los innumerables macrocosmos existentes en cada microcosmos. Y ambas son correlativas y tributarias del poder de evocación, de representación, ó dígase de *recreación* de la Naturaleza. Porque, sintiéndose inclinado el hombre á la bella novela realista—ó bien naturalista, si este adjetivo no ha de tomarse en el sentido de estrechez de criterio y formulismo lamentables, ó sea si le considera con un criterio desinteresado y no como si estuviésemos en 1880:—sientiéndose, pues, inclinado el hombre á la bella novela naturalista para vengarse de la irrisión que la Naturaleza le hizo cuando no colmó su ideal con los objetos existentes, naturalmente (y perdón por los excesos de naturalidad que hay en este párrafo) ha de buscar su desquite en superar á la que le hizo el agravio, creando escenas y personajes que, al refractarse en el espíritu de este mismo hombre, llenen más cumplidamente su arquetipo ó el modelo que anhelaba desde su remoto origen. O lo que es lo mismo, sin recurrir á difusos términos metafísicos: el hombre, viéndose iludido por la Naturaleza, busca un desquite en la bella novela realista, en la cual crea figuras que satisfacen más plenamente su ansiedad de ser divino; el deseo de extrahumanizarse que le acomete durante toda su vida. Lo cual no está en contradicción con lo que voy á decir ahora: que estas figuras toman más gigantescas proporciones y ocupan más espacio en la imaginación y la hacen rebosar de júbilo más inefable—cuanto más se aproximan, cuanto más acercadas á lo natural están, cuanto más cantidad de Naturaleza poseen y revelan. No gusto de filaterías, y me repugnaría que no se

me entendiese casi tanto como que se me entendiese demasiado; pero, fijo á lo que me he propuesto, quiero rematar y coronar mis opiniones.

Digo, pues, que tanto más se exacerba la facultad de representación en el hombre cuanto más reales son las escenas y personajes que el arte le ofrece. Y tanto más imaginarios se hacen los tipos en la fantasía del lector cuanto más naturalmente han sido delineados por la pluma del novelista. Así ocurre que, á medida que el escritor se aparta más de la Naturaleza, más borrosas y lacias son las figuras en la imaginación.

Puede graduarse, pues, el arte de un novelador por la destreza en trazar figuras y, por decirlo así, como *recrear* á la Naturaleza. ¿Se me ha comprendido? Con ejemplos se harán más palpables estas afirmaciones. Pepita Jiménez, por ejemplo, es una figura más irreal que Maximina: *por lo mismo*, la imaginación no se esfuerza tanto en representársela, y yo de mí sé decir que nunca me he parado á pensar cómo sería la gentil enamorada de D. Luis; *por lo mismo* entiendo que, sin rebajar en nada el mérito de D. Juan Valera, no debo atribuirle el arte de crear personajes que no tenía; por lo tanto, no debo considerarle como novelista. Todos, en cambio, se han forjado en su imaginación una Hermana San Sulpicio, v. gr.; esto no quiere decir que sea menos real, sino todo lo contrario. Y ahora entra el explicar aquel subrayado *por lo mismo*, que tanto habrá indignado á algunos y tanto habrá asombrado á otros. Sí; por lo mismo, precisamente porque son irreales, las figuras de las novelas románticas (ó simplemente no naturalistas) se graban menos en la imaginación del lector y la fantasía acorre menos en su auxilio. Y como la *humanidad* no las vigoriza, así son ellas de desmedradas, canijas y cacoquímicas. De Rafael recordamos sus arrebatos; de Adolfo, sus inquietudes; de Werther, sus zozobras; de Des Esseintes, sus degeneraciones; sólo á Federico

Moreau lo recordamos *todo*. En Margarita Gautier adoramos su elegancia; en las heroínas de Fernán Caballero exaltamos su abnegación ó su candidez; sólo en Emma Bovary amamos toda ella. Con razón su inmortal creador decía de ella: «¡Mi pobre Emma llora á la vez en muchos pueblos de Francia!...» ¡Ay, sí! ¡Esta es la historia de toda bella novela realista! El derecho de conmover á la humanidad, que se arrogaba hasta ahora la presuntuosa y avejentada novela del antiguo régimen en la novela realista, debe vincularse de hoy más en la novela del realismo. Emma Bovary; la Faustine; Clotilde, la sobrina del doctor Pascal; Desiderata Delobelle, la desgraciada cautiva; Camila Pierrotte, la enamorada de *Poquita cosa*, cuando éste era un pobre muchacho; Luisa, la amante del *Primo Basilio;* Marianela; Amparo, la de *La Tribuna*; Suriña, la de *Insolación*; Cecilia, la de *El cuarto poder*:—he aquí los tipos que en lo sucesivo reinarán sobre la imaginación de los hombres. Sólo que ellas, para imponer su supremacía, no han necesitado recurrir á artificios de depravación ó de candor; son humanas, y eso les basta para asegurar su reinado entre los hombres.

Si un pintor las retratase, prestándoles las bellezas de una fantasía artística, ¿no las reconoceríamos todos y clamaríamos con un grito de santo temblor: *así son*, *así son*? (1). Lágrimas de emoción nos conturbarían. Sí, ¡así

---

(1) Bueno será notar que esto ya se ha hecho con Mignon, una de las figuras reales más encantadoras que los hombres han conocido; y que el culto periodista Gómez Carrillo ha podido escribir un estudio sobre *Las Mujeres*, de Zola (véase su libro *El Modernismo*), concitándolas con tal firmeza de buril como si irguiese el basamento de su obra sobre bloques de figuras vivientes.—Y á propósito de Mignon, he de indicar que no sostengo con violento empeño que los personajes reales comienzan á introducirse en la novela á partir del año 50. En nuestra inmortal novela ya Sancho es

son, así son; pero ¿dónde? ¡En la loca imaginación, en la loca, en la divina imaginación del hombre, diríamos mejor;—del hombre, que, enfermo de no ser más que humano, todo lo diviniza!...

***

Todo esto venía á resultar en que Unamuno ha creado en su novela monumentales personajes, como el del protagonista Ignacio, que, en su sobriedad y, por decirlo así, en su laconismo espiritual, representa á maravilla el hijo del pueblo cántabro, rudo, serio y tenaz. No fía Unamuno, discretamente, la constitución de sus personajes á vanas declamaciones de psicología, sino que nos los hace conocer vivos, animados, semovientes. Así nos explica su temperamento sensual en una hermosa descripción de la moza de aldea, bravía y guapetona. «Echábase ella á reir con todo el pecho y con toda el alma mientras Ignacio se la comía con los ojos. Un día que la halló en un montón de heno, fué tal el efecto del olor de éste, que le subió una oleada de sangre á la garganta, y sintió con palpitaciones impulsos de violencia, mientras ella le miraba sonriendo. Era su hermosura reflejo de salud, hija de los aires, las aguas y los soles; su alegría, calmosa como la del campo. Había en su cara la frescura de la tierra, asentábase en el suelo como un roble, ágil además como una cabra; tenía la elegancia del fresno, la solidez de la encina, la plenitud del castaño. Y, sobre todo, los ojos, ¡aquellos ojazos de vaca, en que se reflejaba la calma de la montaña!... Era como un producto de la aldea, condensación del aliento de las montañas; estaba amasada con leche de robusta

---

un tipo de novela realista pura, y lo es Lázaro de Tormes igualmente. Y puestos á buscar, espigaríamos un buen haz entre los trigales históricos.

vaca y jugo de maíz soleado» (1). Otro carácter ó, si queréis mejor, personaje grandioso en la primera obra de Unamuno, es (ya lo he dicho) Pachico Zabalbide, muchacho estudioso, vividor de sueños más que de vitalidades, y el cual describe interiormente de un rasgo con estos pensamientos que le atribuye: «¿Para qué estudiar? ¡Vivir, vivir las cosas que se van tan pronto! Siendo nada la ciencia junto al inmenso mar de la ignorancia, ¿qué sirve estudiar? ¿Qué un sorbo que da más sed del inagotable océano? Es mejor contemplarlo de lejos» (2).

No menos admirable y gigantesca es la figura de don Miguel, el maniático solterón enamorado de la sobrina. En varios pasajes le describe Unamuno de mano maestra: «Perseguía por las calles y paseos, de lejos y furtivamente, á su sobrina Rafaela, cuando iba con otras amigas, acompañada de Enrique, el vecino de su hermano. Anda ya ahí ese ganso—pensaba—; será capaz de llevársela... en buenas manos va á caer el pandero... es un bulloso... la aturdirá y mareará... no se la merece; no, no se la merece... Y les seguía de lejos, recatándose como un ratero» (3). Es hermosísima la descripción de la romería de San Miguel. Las páginas que forman esta descripción son de lo inolvidable del libro. Bien se ve que Unamuno, antes de ser un pensador formidable injerto en artista, ha tenido sus períodos de literato puro, esto es, de criatura visual y sensitiva. Así se comprende que haya visto y sentido con tal lucidez y con tal violencia el encanto de las cosas reales. «Aquel plácido día del sosegado otoño de las montañas, en que el sol, cernido por disuelta telaraña de neblina, llueve como llovizna tenaz de recogida luz sobre el cam-

---

(1) *Obra citada*, páginas 87 y 88.
(2) *Ibídem*, 59.
(3) *Ibídem*, 164.

po, fué el día en que el solterón gozó con el placer de todos, con lo que los demás gozaban. Echóse á la calle, temprano aún, cuando recorriéndola el tamborilero, con su casaca encarnada y su pantalón azul, despertaba con el pito á los dormilones. La alborada de tamboril y pito era en la villa recogida entre montañas verdes, en sus calles habitadas por hijos de campesinos, el canto del pájaro enjaulado que recuerda el bosque en que nació» (1). ¿No es esto admirable de verídica representación? Pero aún más hermosa es otra descripción contenida en párrafo posterior: «Llegó D. Miguel al lugar de la improvisada romería. Aquello, aquello era lo que quería, el campo en las calles, la romería cerca, al arrimo de la villa. Las calles que desde ésta desembocan en el arsenal ostentaban banderas y gallardetes, extendiéndose ante ellas el campamento de la fiesta. ¡Qué hermosura! Habíase llevado un reflejo de campo libre á los mezquinos jardines. En los jardinillos tiendas de poncheras, con sus vasos enfilados, su jarro y su batidor de caña, *chorras* cubiertas de ramaje, tiendas de campaña, juegos de navaja, de anillo y de dados; y á través del ramaje mustio, que amarilleaba ya, los pelados mástiles y la jarcia de los vapores endomingados, cual otro paisaje otoñal. Y allá cerca, á cuatro pasos, las calles de la villa, recogidas, sombreadas, esperando á los romeros, con sus filas de casas, que les dan calor de hogares» (2).

Hay otras bellezas fragmentarias en el libro de Unamuno, tales como ésta, que sólo tiene igual con ciertos pasajes de Flaubert, de la Pardo Bazán, de Eça de Queiroz ó de Palacio Valdés, de alguno de los grandes novelistas del realismo: — «Y tú, mosquita muerta—volviéndose

---

(1) *Obra citada*, páginas 165 y 166.
(2) *Ibídem*, 166 y 167.

á uno que se escondía —, anda, anda, ponte colorado; ¡como si no supiéramos lo que te pasó con la criada cuando ibais á lavar juntos!» (1). La belleza de frases como ésta debe ser tan flagrante, ostensible, palpable, cegadora y hasta ofensiva para todo espíritu lúcido, que me abstengo del más ligero comentario; sólo me permito apuntar que quien necesite de comentario para sentir la belleza de esto es un desgraciado. Sí puede tenerlo, en cambio, este otro acierto, que es ya más literario y (que me perdonen los literatos encrespados con su título) menos artístico. Porque su belleza consiste en la forma, la forma que se obtiene, al fin y al cabo, á vuelta de más ó menos manejo de Diccionario, mientras la belleza de lo primero consiste en la esencia íntima, es algo impalpable y que se volatiliza y no se adquiere con rebuscar autores y libros, como la formación de giros sintácticos tan elegantes cual éste: «Parecía haberse consolidado en reuma de su cuerpo las lluvias de agua y sol, y en reuma de su alma la lluvia lenta y tersa de los días monótonos» (2).



Para rematar con el examen de la personalidad de Unamuno, ya que le teníamos por sutil psicólogo, creador de vigorosos personajes—los dos grandes atributos del novelista—, vengamos á considerarle como cultivador de la prosa moderna, de la que toma más bien la sustancia que el armazón. No andaríamos muy errados si definiésemos esa prosa como *prosa enumerativa.* En efecto, plácele sobremanera detenerse circunstanciadamente en objetos que, á primera vista, no darían de por sí materia para grandes

(1) *Obra citada,* 149.
(2) *Ibidem,* 159.

amplificaciones. Pues bien, he aquí á Unamuno ejercitando este modo especial de estética moderna: «Dividía las horas de los lentos días por los pastosos tañidos de la campana de la iglesia, que moría adelgazándose en larga dilatación, hasta derretirse en la calma del campo. Era el primero el alba clara, de serena frescura, cual brotando del aire, el toque que disipaba en él las últimas neblinas perezosas del ensueño matinal; más tarde, el *Angelus* de medio día, solemne y pleno, voz de descanso, que parecía bajar del cielo todo; luego, cuando las líneas de las montañas se depuraban en el cielo marmóreo, mientras la luz se disolvía en la sombra, la oración de la tarde, recogida é íntima, cual si subiese de la cansada tierra; y, por último, vibraba en las sombras el toque de ánimas, invitando á las familias, recogidas ya en sus hogares, á dedicar domésticas preces en sufragio de las almas de sus difuntos, de los miembros subterráneos de la familia perdurable. Siendo siempre la misma voz de la campana, parecía adquirir distinto tono en las distintas horas del día» (1).

Para poner el coronamiento á la personalidad de Unamuno como novelista, sólo le faltaba el tercer atributo de los que yo señalo al novelador moderno: el manejo del diálogo. Se trata de una conversación entre dos muchachos, y es tan plástica, tan hermosa sensación de vida nos da, que nos hace recordar, sin querer (estableciendo raras afinidades entre dos artes tan desemejantes como la pintura y la literatura), aquel cuadro, el más acabado de Murillo, existente en el Louvre, tan elogiado por Ruskin en no recuerdo cuál de sus obras, que presenta á dos pilluelos netamente españoles. Dice así este hermoso diálogo: «Durante la tregua enviaron de la lonja de Arana á los chicos al colegio para que no estorbasen. Habíase impro-

---

(1) *Obra citada*, páginas 295 y 296.

visado éste en un piso bajo, y allí cambiaron frescas impresiones los muchachos, vivificando así cada uno de ellos su mundo interior.—En mi casa han caído cuatro...—En la mía, seis...—En la mía, dose...—Calla t'ai, trolero, eso quedrías tú...—¡No, que no! ¡Como hay Dios!—Si te meto una galleta..., mia t'este, pues no te dise que han caído dose bombas en su casa..., ¡las ganas! ¡pa darse charol!... —¡Yo he rejuntao más cascos!...—¡Aivá éste, pa que se lo diga!... — Mi agüela dise que van á haser un túnel pa'ntrar..., así te hisieron la otra ves tamién...—¡Trolero, más que te trolero! Tu agüela sería una carlistona... —¿Carlistona? ¿Carlistona, mi agüela? ¡Si te meto una...! ¡Anda! Dite atrás ese..., si dises atrás ese te rompo los morros» (2). Quien ha vencido las dificultades de un diálogo es un artista; porque aunque todos sabemos cómo un diálogo se hilvana, nos resulta lo más arduo del mundo transmitir calor vital á las letras muertas del libro, y el que lo consigue, poniendo el sello de la *humanidad divinizada* en su obra (consistiendo ese sello en recrear la Naturaleza, superándola), puede considerarse como gran novelista. En novela española, aun en la naturalista mejor hecha—como las de Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, González Anaya, Blas y Ubide —, raros diálogos se encuentran tan artísticos, tan incalificables de hermosura y de vitalidad como este de la obra de Unamuno.

***

Y ahora voy á transcribir, para comentarlos largamente, los dos más bellos pasajes de la novela de Unamuno. Léase esto: «En aquellas romerías, á que acudió toda la gente moza de los alrededores, fueron ellos los

---

(1) *Obra citada*, 225.

guerreros, los héroes de la fiesta. Había señoritas de la vecina villa, y aldeanas endomingadas que, puestas en corro con risueña gravedad, esperaban á que las sacaran al baile» (1). Y léase esto otro: «Cuando Rafaela vió sacar la caja, vínole á la mente, involuntariamente, aquello de:

Encima de la caja, carabí,
Encima de la caja, carabí,
Un pajarito va, carabí, hurí, hurá,
¡Elisa, Elisa, la de Mambrú!...

cantinela que flotaba viva sobre la obscura nube de ideas que brotan de la muerte; cantinela que, sacudida, volvía de nuevo:

Cantando el pío, pío, carabí,
Cantando el pío, pío, carabí,
El pío, pío, pa, carabí, hurí, hurá ..

¡Sin madre! La llevan en la caja... ¿Quién se sentará, en adelante, junto á mí en la mesa?...

Encima de la caja, carabí...

Ya no tengo á quien cuidar... ¿Qué voy á hacer en estos días de encierro?...

Un pajarito va, carabí, hurí, hurá...

Si tuviera una hermana... ¡Pero hermanos los dos!...

Cantando el pío, pío, carabí...

¡Qué canción más molesta!... Ya no veré á mamá...

Cantando el pío, pío, carabí...

¡Cuántas veces lo he cantado en el atrio de San Juan,

---

(1) *Obra citada*, 128.

cuando venían los chicos á asustarnos!... Sonó una campanada de bomba.—Los chicos...—Solía venir él, Ignacio el del confitero, el que está en el monte... entre los asesinos de mamá... Entretanto, la caja y el cadáver estaban en medio de la calle, pues sus portadores, al oir campana de bomba, se habían refugiado en un portal... ¿Cuándo acabará esto?

Elisa ya se ha muerto, carabí...

¡Sí, ha muerto! Muerto..., ¿qué es eso? Muerto..., muerto..., muerto...

La llevan á enterrar, carabí, hurí, hurá...

Pero ¡qué canción más mona! ¡Qué días estos!...

Qué hermoso pelo lleva, carabí.

¿Quién se lo peinará?... Yo se lo peinaba por las mañanas... ¿qué haré á esa hora?» (1).

Esto es tan bello, que de sólo transcribirlo la emoción enajena, y se piensa que la vida es demasiado bella para poder disfrutar todos sus momentos felices. ¡Oh, la bella novela realista, cómo hace soñar más que las arrebatadas fantasías románticas! ¡Ay! ¿Por qué será que estas cosas, en la realidad tan triviales é insignificantes, que pasan desapercibidas ó menospreciadas, asumen tal encanto, tan indescifrable encanto, trasladadas al arte? Es, acaso..., acaso (después de tantas explicaciones tanteadas, provenientes todas de la inquietud, me ocurre ésta), porque con la bella novela realista se ilumina y se ensancha ese *reino obscuro de lo inconsciente*, que, según un crítico francés de los más cultos, y el más ilustre heredero de Boileau, actualmente existente, «tan mal conocemos, y que desem-

(1) *Obra citada*, 207, 208 y 209.

peña un papel tan importante en nuestra existencia intelectual» (1). Sí; acaso la clave de la novela realista no es sino ésta: la entronización de lo inconsciente, ó lo que es lo mismo, la divinización de lo pequeño. Esas incertidumbres del soliloquio de Rafaela, esas vaguedades y confusas remembranzas—acaso de un mundo mejor—, esas etéreas y disueltas evocaciones sentimentales que Unamuno intercala en el monólogo mental de su admirable heroína, ¿son otra cosa que destellos de inconsciencia y revelación de cómo ésta impera sobre la vida humana? Quizás la existencia del hombre está toda cimentada en los puntales de lo Inconsciente y resguardada con el andamiaje de lo Desconocido: acaso la belleza transeunte, ¡que tanto nos emociona!; el amor al viaje, ¡por lo que de desconocido revelado ofrece!; la bella novela realista, ¡que á tales alturas celestes eleva el alma!;—quizás estas cosas no son más que productos de un mismo fenómeno de inconsciencia latente en todos los actos del espíritu.—Ya el viejo Hamilton, aunque sin cuidarse de aplicarlo á la estética (que es donde mejor aplicación tiene), porque no poseía espíritu artístico, reconocía con singular perspicacia (y sin sospechar que sus conceptos servirían, como tal vez habrán de servir, de base á una estética futura), que aquello de que somos conscientes está basado en aquello de que no tenemos conciencia, y que nuestro conocimiento está, en realidad, fundado en lo desconocido y lo incognoscible; demostrándose así que ciertas modificaciones y actividades latentes, de las cuales no tenemos conciencia, deben admitirse como base de la Fenomenología del espíritu (2).

---

(1) Eduardo Rod: *Nouveaux Essais sur le XIXe siècle;* M. Anatole France; pág. 52. París, 1899.

(2) «*What we are conscious of is constructed out of what we are not conscious of... Our whole Knowledge, in fact is made up of the unknown and the incognisable... It is thus demonstratively*

Y conste que esto no va contra lo que he dicho siempre acerca del artista plenamente consciente. El artista lo es ó debe serlo siempre, porque, aunque aprovecha los datos de las operaciones y fenómenos en que la inconsciencia domina, procede por reflexión y los contrasta (*controla*, que dicen algunos tristes sudamericanos que no saben traducir el francés). La inconsciencia está que es ya de por sí consciente, porque consciente es quien la hace recibir á la materia. Y esta consciencia no puede abolirse; es el patrimonio del hombre, y más del hombre artista; renunciar á ella equivaldría á abdicar de ambas categorías de golpe. *Sentirse vivir,* como diría el espiritual Azorín, es acaso la pesadumbre de la maldición paradisíaca, y no la aceptable y grata maldición de ganarse el pan con el sudor. Para esquivarla se necesitaría renunciar á los derechos de humanidad—derechos que gustosamente renunciaríamos todos en nuestras horas de abatimiento—aunque después confesemos sinceramente que es muy bello darse cuenta de todo, ser consciente de todo. Rubén Darío, uno de esos poetas á quienes no se puede medir con la vara comercial y obsoleta de los vates menores y medianos; uno de esos poetas de quienes no se puede hablar con la apreciable simpatía y benévola cordialidad con que se habla de D. Federico Balart ó de Southey; uno de esos poetas-épocas, que definen y plasman en su poesía todo un período histórico, como Calderón, como Racine, como Voltaire, como Zorrilla, como Heine, como Verlaine: Rubén Darío, el gran poeta de nuestra época transicionista, ha expresado esta verdad con admirable concisión, con

---

proved that latent agencies modifications of which we are unconscious must be admitted as a groundwork of Phenomenology of Mind » (Lectures on Methaphysic and Logic, XVIII y XIX. Edimburgo, 1877.)

laconismo sublime, con tono que ya no parece lírico, y se diría casi extrahumano, en los siguientes versos, con que se debiera amamantar á las generaciones venideras:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
Y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente (1).

Y me parece que ya he machacado bastante sobre este intrincado tema de la inconsciencia ó consciencia del artista.



Si hay algún novelista español contemporáneo cuya filiación pueda entroncar limpidísimamente con los novelistas rusos—en la acepción que se ha dado á esta palabra *rusos*, como sinónimo de novelistas misericordiosos, cristianos—, este es, sin género alguno de duda, Pío Baroja. En vano Blasco Ibáñez quiere trasladar á *Cañas y barro* una figura genuinamenie tolstoiana, imbuída de sabor evangélico. Cuando estudiamos detenidamente á Sangonera, adivinamos allí una imitación—casi mixtificación, casi plagio—forzada, rebuscada, brusca... No percibimos un vislumbre de realidad en aquel tipo de tolstoiano *pour rire*. Bajo el calor de la frase movida vemos asomar al novelista poderoso, lleno de vigor, que ha descrito, con rasgos brutales, á fuerza de ser enérgicos, las alegrías y las tristezas del pueblo levantino, sus pueblos llenos de sol, sus muelles ruidosos, sus gentes bruscas y generosas... Y nos reímos involuntariamente al mirar esta silueta borrosa de hombre evangélico, de predicador *dernier cri*; nos reímos porque pensamos en que el empeño de Blasco Ibá-

(1) *Cantos de vida y esperanza*; *Otros poemas*, XLI; *Lo fatal*, pág. 169.

ñez recuerda el de un hombre que quisiera cegar la luz del sol con un puñado de lodo... Ese sol levantino, meridional y magnífico que el novelista valenciano lleva en su alma, no lo cubre él tan fácilmente con un tropel de nieblas escandinavas, vistas á través de libros ultramodernos...

No así con Pío Baroja. En su obra se sospecha al hombre del Norte, laborioso, rudo, triste, con el alma trabajada por todas las miserias ajenas y propias. Parece que leyendo á Baroja nos asomamos á un lago situado en alta montaña, donde sólo se retratan las nubes que siempre pasan y siempre se suceden. Se ve que su *pose* de melancólico (con una melancolía digna y grave, no con esa melancolía ficticia de los poetas llorones) no está estudiada ante un espejo, que le es connatural, y que á su temperamento artístico cuadra tan mal el porte vivo y animado, como á un vago y remoto finlandés cuadraría el vistoso traje de luces...

Mas, á pesar de ser tan notorio este parentesco con los novelistas que impulsaron el renacimiento de la Rusia moderna—con Tolstoi, con Dostoiewski, con Gogol, con Korolenko—, sepárale de éstos un matiz peculiarísimo, y en ellos acaso el más predominante. Es que Tolstoi, Gogol, Korolenko, miran al mundo desde el lado cristiano, más ó menos genuino, pero siempre cristiano originariamente... Toda su compasión á los miserables y á los oprimidos está aprendida en Jesús. Baroja, por el contrario, hombre de ideas modernas, ebrio de Nietzsche, cargado de filosofismos demoledores y anticristianos, educado en la buena escuela de la clínica y de la psicología experimental, acaso no siente la menor simpatía religiosa por esos desgraciados que sus novelas nos ha revelado con toda su grandiosidad y su pequeñez. Acaso no los ama como hombre; acaso los desprecia. Al crítico no interesa ese aspecto puramente íntimo del novelista. ¿Qué

le importa escudriñar, si tiene horror fisiológico á las lacerias, á las podredumbres de esos míseros, en quienes, no obstante, despliega toda su amplia capacidad de observador, no de otro modo que Flaubert abominaba de los burgueses, que, sin embargo, constituyeron la obsesión perenne de su vida? Al crítico bástale comprender que Baroja ama como artista á los personajes que estudia, todos ellos corrompidos, feos espiritualmente... Cuando se critica no se trata de entablar una confidencia, sino de hacer un análisis.

Por eso yo pienso que Baroja tiene afinidades con Korolenko por su perspicacia en hacer la psicología de esas gentes olvidadas, que son los viciosos, los vagabundos; desvíase, en cambio, de aquel gran novelista y de sus discípulos en no tomar aires de predicador luterano, ni asumir un continente ceñudo, ni sermonear con voz de trueno, partiendo de la base de una piedad para con el prójimo algo rudimentaria y algo molesta para el que no la siente con tan alucinante intensidad... Como á Korolenko, lo que sobre todo le asedia, le martiriza y le atormenta es la visión de esa gran parte de la humanidad que á nadie preocupa y que todos apriorísticamente desdeñan: los mendigos que ambulan por las lodosas carreteras; los desilusionados de la vida que en alguna mañana nublosa abandonan su hogar sin rumbo fijo; los bohemios tomados de *spleen* que emprenden cosas extravagantes; los hombres que buscan el pan en trabajos obscuros y repulsivos; todo ese ejército de combatientes humildes que aportan un gran tesoro á la evolución de la humanidad... Como Korolenko, es sencillo y sin complicaciones, como conviene á los casos que estudia. No toma el gesto y porte señoril que tomaría si visitase enfermos de alto rango. Para estudiar á los humildes se ha hecho primero humilde, sin bajeza, sin deponer nada de la arrogancia que sienta bien al artista. Como Korolenko, es austero; pero á diferencia del nove-

lista ruso, su austeridad no linda con la amargura... Aun cuando se ha internado en las cloacas más infectas —tugurios de mendicantes y de traperos—, nunca perdió ese *gran aire*, ese perfume de aire aristocrático que, á despecho de todos sus tanteos y correrías al campo de las clases bajas, ha conservado su obra. Como Korolenko, deplora también la miseria á que está condenado el hombre, pero no moraliza sobre las injusticias de la vida. No saca conclusiones; se limita á enumerar premisas. Huye siempre discretísimamente de ese horrendo *arte predicador* que tanto aborrecía Flaubert, y que convierte á veces en vulgares soporíferos ó dormitivos las obras de los escritores rusos atormentados por este sentimiento de la miseria de vivir. No hace más que decirnos: He aquí que millares de hombres viven en continuo sufrimiento... Esquiva toda predicación; y esta es su mayor gloria. Porque sabe que es ridícula la actitud de un médico que, curtido en estos trances, ¡derramase lágrimas en una sala de disección!...

***

He dicho que Baroja está emparentado con Korolenko, y al mismo tiempo diferénciase mucho de él. Como ya creo haber indicado, lo que le distingue de éste es que no mira las miserias humanas desde un punto de vista cristiano. Es un espectador desinteresado; gran observador, mas poco propenso á enternecerse... Pero ahora he de decir más: no sólo no fomenta Baroja este hacinamiento de miserias que concurren á enternecer la vida de tantos hombres, sino que tácitamente nos muestra su existencia como más dignificada que la de los demás, y hasta nos invita á seguirla. Esta fase de la constitución intelectual de Pío Baroja nos da la clave de nuevas analogías. Baroja, en la manera de novelar, en el desarrollo de su psicologismo, es hermano de Gorki.

Lo que sobre todo anota Baroja en todas sus novelas con escrupulosa exactitud es el tedio, el cansancio de la vida. Nuestro mundo moderno sufre de tedio, y esta enfermedad extraña, febril y crónica arraiga, como la antigua *pallida mors* de Horacio, lo mismo en las cavernas de los miserables que en los palacios de los reyes (*pauperum tabernis regumque turribus*). Es preocupación común la de creer que el tedio sólo resulta de una educación sutil y de la fatiga del lujo. Por el contrario, en nuestros días todas las criaturas humanas tienen predisposición á esta horrible dolencia que mata toda energía y esteriliza todo trabajo. Y el tedio es lo que Baroja ha sabido admirablemente analizar en todas sus novelas. Por tedio vaga Fernando, el protagonista de *Camino de perfección*, en peregrinaciones sin objeto; por tedio abandona Silvestre Paradox su vida bohemia; por tedio marcha el ciego con Marina por caminos extraviados... (1). Sus personajes, como los vagabundos de Gorki, no se adaptan, y esto les hace la vida dolorosa. No se declaran impotentes para la vida, sino que declaran á la vida pequeña para satisfacerlos. «La vida es estrecha y yo soy ancho», dicen con un personaje de Gorki. Por eso son tan sutiles y tan raras esas almas que el novelista vascongado nos presenta con todos sus defectos y todas sus grandezas... Por eso es tan atrayente, á la vez que tan repulsivo, Fernando, romántico y sensual, artista y tan mezquino...

El pesimismo de Baroja entraña un fondo consolador. La vida no tiene sentido, ni solución lógica; no tiene por fin la felicidad, como piensan los moralistas, ni otra vida

---

(1) Todos los personajes de Baroja hacen recordar unos versos de Rimbaud:

Loin, bien loin, comme un bohémien,
par la nature heureuse comme avec une femme...

mejor, como piensan los teólogos; el dolor le es inseparable... ¿Qué hacer? Adoptar frente á ella un gesto gallardo, una actitud de rebeldía... Hay que apartar á los hombres de los caminos trillados, desviarlos de la persecución infructuosa de un bienestar mediocre. Baroja nos da una forma que no proporciona tranquilidad, ni esa dicha monótona que nos ensalza la moral burguesa, pero que no nos imbuirá de energías y de vigor. Hay que vivir la vida natural, salvaje, primitiva; hay que educar á nuestros hijos en el instinto de la fuerza... Desdeñemos ese reposo banal; la vida no tiene encantos si el aguijón del dolor no nos atormenta, ó la caricia del amor no nos hiere... Esta es la síntesis de las enseñanzas que se desprenden de *Camino de perfección*, una de sus obras más fuertes... Por eso la vida de los vagabundos es más admirable que la vida de las gentes medias. Con su orgullo y su altivez algo enfermiza, estos seres desterrados de la vida nos dan ejemplos de una valentía anárquica y gloriosa que en vano se buscará entre la soberana *platitude* de las existencias vulgares. Infinita en sus deseos, enérgica y audaz en sus empresas, el alma de todos esos grandes desdeñados, los vagabundos, los [mendigos, los esplenéticos, es la manifestación más elevada del espíritu inmortal que alienta en nosotros... Aprendamos de ellos á dar una norma á nuestra existencia.

Esto es algo nietzscheano, algo brutal en sus consecuencias, algo radicalísimo y excesivo, algo que lastima y ofende. Mas es, según Baroja, el único alivio del dolor universal, el solo remedio al mal de vivir que nos tiene empequeñecidos y cansados...

Y ahora se me alcanza que este esbozo de crítica que yo quise emprender no pasa de ser una glosa deslabazada é incoherente de algunas de las ideas familiares á Baroja, gran visionario, alucinado por todos los misterios del mundo espiritual y creador de un arte novísimo, fresco y

potente, que en España ha venido á reanimar la savia de nuestra literatura anémica, literatura de Academia y de salón, ñoña, sin aspiraciones idealistas, ahogada entre un tapiz y un *bibelot*... Así el genio de Wagner vino á matar los insípidos lloriqueos de la música italiana, comunicando al arte divino un vigor nuevo.

***

Fácilmente se ve que no debe ser cosa tan poco interesante el sensualismo, si bien se entiende, cuando hasta en las obras de los más grandes místicos (y buen cuidado de notarlo han tenido estos malévolos psicólogos modernos, que todo lo confunden y lo trastruecan) se advierten vestigios de esto que pudiera llamarse sensualismo espiritualista ó espiritualismo sensualista. Así en las divinas canciones del divino San Juan de la Cruz, leemos estrofas como éstas:

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
¡Oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

No es este espiritualismo ultratelúrico un resto todavía de apego á las imágenes del mundo, al telurismo bien entendido. Sí; acaso el goce esté en saber ser un terrenal viendo en todas las cosas de esta tierra reflejo de aquella luz increada que todo lo ilustra. Y acaso no haya peligro alguno para el más ardiente misticismo en alabar las ideas que informan las novelas de Trigo, cuando uno repara en que ciertas de sus afirmaciones coinciden con los cantos más exaltados de este mismo San Juan de la Cruz:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios, nemorosos,
las ínsulas extrañas,

los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.
La noche sosegada
en paz de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora (1).

Nunca palabras más dulces han salido de lengua humana; palabras más dulces y dichas con más expresión y sentimiento é intimismo—en esa laxa y muelle lengua, que tiene todas las gracias de lo arcaico y todo el encanto de la afectación ingenua.—Pues bien: una especie de San Juan de la Cruz moderno, que ha conservado de él la dulzura del lenguaje, la sencillez del verso y el misticismo de la expresión, agregándole las inquietudes propias de un hijo del siglo XIX; un gran poeta de transición, un poeta que trastorna las mentes más pedernosas y pone en conmoción todas nuestras ideas; el joven catalán Eduardo Marquina, que tiene de preeminencia sobre sus coterráneos el buen acuerdo de escribir en castellano, ha cantado en una bella composición titulada *Amor generoso* este milagro de la concreción amorosa, del sintetismo de *todo* en *uno*, en estas delicadas estrofas:

A mí, que no he querido, codicioso,
guardarme nada para mí,
todo me ha sido dado en el amor,
todo lo encuentro en ti.
Les dije adiós á los alegres campos
llenos de trigos y de sol;
le dije adiós al misterioso mar
y á los huertos en flor.
Le dije adiós á la amistad serena
(bien sabe Dios que lo sentí);
cerré mis puertas y evité el placer,
y me hice tuyo así.

(1) *Canción entre el alma y el esposo*, 14 y 15.

Y aun cuando no he querido, codicioso,
guardarme nada para mi,
todo me ha sido dado en el amor,
todo lo encuentro en ti.
En ti están sol y mar, trigos y flores,
virtud interna y floración:
como ayer las bellezas de la tierra
hoy canto nuestro amor... (1).

Y en otra composición, no menos bella *(La Fe de Amor)* se expresa así:

No he de cansarme en la espera,
que está á mi lado el amor,
llave que me abre los mundos,
carro que me lleva al Sol.

¿Qué es esto sino la introducción del sobrenaturalismo trascendental en todas las experiencias de la vida? Y esto ¿á qué equivale sino á la confesión tácita de que el espiritualismo es superior al sensualismo, y que éste sólo puede existir como materia prima de aquél? Así, escritor que, como el Sar Peladán, ha dedicado toda su vida á estudios de erotismo, acaba por confesar ingenuamente que «las obras que halagan ó excitan la concupiscencia son inferiores á las que se dirigen á la conceptualidad; y teóricamente, una mirada llena de alma vale más que la línea de un seno» (2). Sólo que algunos invierten los términos y toman los senos como reflejos de alma y prorrumpen como el sutil Amado Nervo en aquella *Ingenua* admirable (de su última colección de poesías *Los jardines interiores*), donde se lee esta exclamación soberbia:

Ser grande, muy grande, ser bueno, muy bueno;
pero entre tus brazos y sobre tu seno...

---

(1) *Elegías*, I; *En el principio*, 17 y 18.

(2) Vid. *Mercure de France*, LIX, núm. 207, pág. 329; 1 de Febrero de 1906.

¿Y no puede ser adecuado rival de estos espíritus superiores y avisados que han penetrado en el alma de las cosas y han descubierto símbolos espirituales en el materialismo más sensualista quien, como Felipe Trigo, «es un alma inquieta con aspiraciones místicas latentes bajo la sensualidad», según ha notado la perspicaz doña Emilia Pardo Bazán (1), que no podía menos de distinguirse de los espíritus vulgares y superficialistas, en acertar con el verdadero sentido de la obra de este novelista, el mayor de los nuevos? Como añade con razón la autora de *Morriña*, «si la fe pudiese aún producir un eco en su espíritu formado por el catolicismo, ó la noción espiritualista le despertase todavía la conciencia del pecado, podríamos tener en Trigo el gran arrepentido que se puede encontrar fácilmente en todo verdadero español». Sí; hay en Trigo, como en todo libertino debe haber, un asceta en germen.

Los tristes hombres vulgares, los prestamistas melancólicos, que hasta en el sensualismo ponen vulgaridad y préstamo, son los únicos que no están propensos al ascetismo, porque no son capaces del libertinaje. No tienen fuerza moral; ese es el secreto de su vulgaridad y de su apego á las bajas realidades.

Un atormentado y un sentimental es el autor de *La sed de amar*. Rara vez se han reunido cualidades tan maravillosas en un artista de nuestro tiempo, y más en un artista español. Se ha fijado el amor como perenne estudio de su vida, y no sólo se ha interesado por el problema de la sexualidad bajo su aspecto sentimental, sino que lo ha abarcado en su aspecto social y colectivo, como puede advertirse en su única obra extra-novelesca, *Socialismo in-*

---

(1) En un artículo de información sobre la actual literatura española, publicado en *La Revue* y traducido después en *Helios*.

dividualista (1). Mas lo que predomina en él es el sentimiento. Leyendo á Trigo, bien se nota que es falso aquel enunciado de no sé qué autor, pienso que de Anatole France: *El sentimiento es lo que menos extravía.* Precisamente lo que le extravía al autor de *Las Ingenuas* es el sentimiento, digamos mejor, el sentimentalismo. A veces, en verdad, por exceso de efusión sentimental, se extralimita. Mas los que creemos en el persuasivo y omnipotente sentimentalismo; los que pensamos con Spencer que el mundo está regido por sentimientos y no por ideas, como opina Flint:—bien podemos tender un velo de indulgencia sobre estos excesos de celo humano, de celo por el porvenir de la raza y de la especie;—sobre todo de su fuerza motora: el Amor.



Así, en su primera novela, *Las Ingenuas,* se preocupa de la posición moral de la mujer en la sociedad actual. La obra tiene por epígrafe esta frase del gran humorista y crítico Julio Lemaître: «Esta manera de considerar á las mujeres, este desprecio sistemático mezclado de sensualidad obsesionante, pensaréis que merece la pena señalarlo» (2). Ya Anatolio France, tan inquieto de todo, había

---

(1) Así el sentido de la maravillosa estrofa de Rubén Darío:

¡Ay triste del que un día á su esfinge interior
vuelve los ojos é interroga! Está perdido.
¡Ay del que pide eurekas al placer ó al dolor!
Dos dioses hay, que son: Ignorancia y Olvido,

lo interpreto yo diciendo que no es triste el que descubre que «los dos dioses son Ignorancia y Olvido», sino el que ya no les rinde culto y no nostalgia, sin embargo, su dominación, porque es un sér sin ensueños, sin aspiraciones, sin alas.

(2) Ved cómo la glosa é interpreta el mismo novelista en un diálogo entre Flora y Luciano: «Han cambiado los tiempos. Ha-

escrito, hablando de la mujer: «Francamente, yo no creo que el racionalismo sea bueno para vosotras. En vuestro lugar, yo no estimaría gran cosa á los psicólogos, que son indiscretos, que os analizan demasiado, que os califican de enfermas cuando los demás os creemos iluminadas, y denominan predominio de los movimientos reflejos á vuestra sublime facultad de amar y de sufrir. No es en este tono como se habla de vosotras en la leyenda dorada; en ella se os llama blanca paloma, lirio de pureza, rosa de

---

blan las novelas hoy de las mujeres casi con desprecio. Los hombres son en ellas demasiado egoístas... y quieren de un modo particular. ¿Sabes que tienes talento, Flora? dijo Luciano, que se engreía en su vanidad de observador al ir descubriendo los rincones de un espíritu por él sospechado grande. ¡Bah! Es que da rabia leer esas novelas, donde parece que no hay bajo los trajes elegantes más que hombres y mujeres sin delicadeza – murmuró ella, desentendiéndose hábil del elogio. — Sobre todo, mujeres...; si te has fijado bien. Los hombres. . todavía se ven entre esos personajes, con sonrisas amargas en la boca. Es decir, con el dolor disfrazado de indiferencia, que se llama humorismo. Tú has leído á Becquer y á Campoamor; la ironía tranquila y profunda de estos dos poetas es la que, con menos intensidad, y en forma más ó menos simpática, se reparte á los hombres de talento haciendo de unos cínicos, de otros escépticos, y de todos desengañados del amor. ¿Y sabes en qué consiste?... Sí, tú eres capaz de comprenderlo. . En que las mujeres, que no tenían la sensibilidad desarrollada en los hombres por la cultura, sino la del sentimiento idealizado por la religión, al irse perdiendo ésta, se van transformando en hembras, sencillamente. Les falta... el cerebro, que no tuvieron nunca, y, además, el corazón, ahora; y los desdichados hombres, que siguen teniendo éste porque conservan la cabeza, se vuelven locos, sin encontrar mujeres y sin saber por dónde vendrá el remedio. Entretanto, ocultan su dolor, aparentando reirse de todos y hasta de sí propios.» (*Las Ingenuas*, tomo I, primera parte, III, 111 y 112.)—No puede darse exposición más ingeniosa (y, sobre todo, más veraz) del papel del amor en la sociedad moderna y de la posición de la mujer en este mundo actual, tan agitado y complejo.

amor. Esto es más agradable que ser denominada histérica, alucinada y cataléptica, como se os dice cotidianamente desde que la ciencia ha triunfado. En fin, yo, en vuestro lugar, sentiría aversión por todos los emancipadores que desean haceros iguales á los hombres. Os exponen á caer. ¡Donosa ocurrencia igualaros á un abogado ó á un boticario! Tened cuidado; ya os habéis despojado algo de vuestro misterio y de vuestro encanto. No todo se ha perdido; aun se baten, se arruinan, se suicidan los hombres por vosotras; pero los jóvenes, sentados en los tranvías, os dejan de pie en las plataformas. Vuestro culto se muere con los viejos cultos» (1).

Mas, dejando aparte su fundamentación sociológica (2)—ya he dicho que Trigo no es un simple artista emotivo y sentimental, sino un preocupado de la sociología, como demuestra su obra *Socialismo individualista*, que plumas más competentes han juzgado —, yo diré (y lo diré como quien dice una cosa que guardaba mucho ha en la más íntima entraña y que reventaba por salir) que *Las Ingenuas* es una de las novelas españolas que más me han impresionado. No recuerdo haber experimentado impresión parecida á la que me dejó esta bellísima obra desde la lectura de *La alegría del Capitán Ribot*. Con obras como *Las Ingenuas* se experimenta, como con todas las supremas emociones del arte, una sensación que me atreveré á llamar cómica. Ya no es la impresión de belleza más ó menos intensa que las obras ordinarias de los grandes autores nos comunican. Esto es algo superior—que forma una segunda vida. Yo no acer-

---

(1) *El Jardín de Epicuro*, 12 y 13.

(2) Bien puede decirse que la hay también en *La sed de amar*, como hasta en el subtítulo, *Educación social*, se advierte. Unicamente la última obra, *Alma en los labios*, puede considerarse como novela desinteresada, si bien esboza el problema feminista.

taría á expresar con palabras vulgares esta suprema emoción; las sensaciones confusas é indeterminadas son, sin embargo, las más bellas. Se piensa con delicia leyendo *Las Ingenuas*, como escuchando una sonata de Beethoven,—que los sinsabores de la vida están bien pagados; que la existencia es buena; que el mundo es risueño; compruébanse, en fin, impresiones irreductibles al análisis:—pensando que es una felicidad vivir en este mundo para poder soñar una hermosa vida con materiales de la propia, y que todo lo que pueda sufrirse se da por bien empleado si una tarde se puede descubrir la Belleza y fijar un aspecto artístico de la vida, revelándolo á las otras almas confundidas de emoción.

Son tantas las escenas emocionantes de la novela, tantas las imágenes acertadas, tantas las gallardías de estilo, tantas las visiones realistas, tantísimos los encantadores diálogos, que reproducir estas bellezas equivaldría á copiar la obra, y, para eso, nada mejor que ofrecérsela al lector en su forma primitiva. Hay pasajes tan encantadores, que la poesía lírica no podría superarlos. Porque la poesía tiene el embarazo del metro; y la prosa, y más si es elegante y dúctil, como la de Trigo, la agilidad y la ligereza de lo no buscado, de lo *no producido*, de lo INGENUO. Si la palabra del poeta no basta en las grandes ocasiones para mostrar una belleza humana; si la palabra del prosista, más sólida y libre, tampoco es suficiente, mal bastará la palabra del crítico para devolver al público en una comunicación refleja la impresión producida por esa belleza. Y cuando se tropieza con obras como *Las Ingenuas*, que son semillero y plantel de artísticas hermosuras, la elección de método no es difícil, y apenas hay lugar más que al transcriptivo. Mas como transcribir es admirar, y aquí de la admiración apenas una página defectuosa se líbra, la hesitante resolución forzosamente ha de ser considerada. Y antes de transcribir lo más notable

que en la obra se encuentra, suprimiendo mucho que desearía reproducir, diré dos palabras sobre su argumento. Es bien sencillo, y no necesita un largo circunloquio para ser detallado. Es el culpable, acaso el santo amor de dos cuñados: de un joven elegante y distinguido, con una ingenua y picaresca muchacha, hermana de su mujer.

El fatalismo, herencia de la raza, está á maravilla expresado en esta hermosa novela; y el fatalismo siempre tiene razón, pese á quien pese. Todo está predeterminado, y, como sospechaba el viejo humorista Sterne, querer razonar metódicamente sobre el flujo y reflujo de nuestros humores es imposible, porque «tal vez dependen de las mismas causas que las mareas». Los que piensan de contrario modo, se conoce que nunca han reflexionado sobre los más insignificantes acontecimientos de su vida.—La idea de Trigo se condensa en esto: mostrar la grandeza del amor universal y eterno aposentándolo en un corazón que lo siente ilegítimo, por la fuerza de las ideas recibidas, entre los convencionalismos hipócritas ó mendaces de una capital de provincia española. O como lo explica en unas palabras á modo de prefacio que anteceden al libro: «Los vientos de libertad han encontrado en la Península grandes resistencias de educación; y precisamente por eso, de la extraña mezcla y de la extraña lucha de los instintos que despiertan, con las formidables tradiciones que los aplastaban, creo yo que le resalta al alma nacional un mártir originalísimo, digno de la tranquila atención de los observadores, y del cual una fase interesante he procurado fijar en esta novela, que es profunda y típicamente española, por consecuencia». Española y muy española es la novela de Trigo, y quien no se sienta conmovido ante el amor y el brío con que están exaltadas nuestras cualidades y el cariño con que están señalados nuestros defectos,—en verdad que es tan español como yo soy turco. Española de sangre y alma, por

ser la primera novela española en que se retrata la España actual. Española, porque ha llevado á la divina expresión de arte el ansia vaga de liberación y de transformación de tantas almas españolas. Española, porque nunca como en ella se han visto esculpidas, plasmadas, á rudo golpe de cincel novelesco, con barro bajado del cielo—como trabajan estos grandes laboradores de los tiempos modernos que se llaman los novelistas; los Zola, los Galdós—; sí, con arcilla divina robada (empresa más gigantesca que la de los mitológicos tiempos) al cielo del ensueño, de la aspiración, del arranque (*de l'élan*, quiero decirlo mejor en francés) hacia el misticismo;—robada á ese cielo que parecía estar despoblado después del entronizamiento del espíritu analítico. Española de alma esta novela, esta encantadora novela, esta... la más bella novela que ha salido á luz en España después de *La alegría del capitán Ribot*, y superándola por el robusto pensamiento!...; española, á despecho de los tristísimos, de los acéticos, de los misérrimos seres para quienes «la moralidad y el nacionalismo no deben reflejarse en la literatura más que vestidos á la antigua». No temas, pues, el batallador, el emocionante novelista (el que ha fundido en sí con más acierto entre los españoles contemporáneos las dos cualidades primaces de un intelectual: la cualidad de ser artista y la de ser *hombre de su tiempo* ó, por otra denominación, luchador apasionado por los problemas que interesan á su sociedad circunambiente);—no temas, pues, «*haber hecho de señoritas* una novela española y altamente moral que no puedan leer las señoritas y que pueda no parecer á muchos ni moral ni casi española». No lo tema, porque las almas bien nacidas comprenderán su idea y los corazones latientes aún batirán al unísono de las acordadas sensaciones, todas de amor, todas de divino amor,—menos las que no son de viaje y de sueño y de fantasía. ¡Todas en los más restringidos linderos de arte!...

Al leer *Las Ingenuas* he pensado que si alguna vez se cerrasen para el arte los cotos del odio, la venganza, la envidia, los celos, la codicia y demás bajas pasiones de la impulsividad (y bien cerrados, en verdad, estarían), las obras de Felipe Trigo no podrían desaparecer, porque sólo tienen el amor y el ensueño como más elevado objeto: «el amor como ideal supremo—según sus palabras—, el amor TODO, el amor integrado por la pasión de los dos grandes sentimientos, pagano y cristiano, que se han repartido el imperio de los siglos, pretendiendo también partir al hombre, ó absorberle, mejor dicho, unas veces la intelectualidad, otras la animalidad». Esta originalidad hay que reconocerle; este tributo hay que rendirle (1). Ha sabido fundir de tal manera el sentimiento pagano y el cristiano, y superponer el último al primero con tal fuerza, que de aquí resulta el más maravilloso concierto erótico que la humanidad soñó. Con razón dice él mismo, y nadie podría decirlo mejor: «El cielo bajando á la tierra con su azul. Venus ennoblecida por el místico resplandor de la Concepción Inmaculada» (2). ¡Oh, divino ensueño de arte, perfectamente gemelo y consustancial del mío: la iluminación del fango terrestre por el haz de luz que irradia de la

---

(1) Así uno de nuestros más grandes poetas actuales, el inspirado Villaespesa, ha escrito de él: «Dentro del mysoginismo de nuestros novelistas nuevos, la figura literaria del autor de *La sed de amar* y *Las Ingenuas* tiene una originalidad y un relieve poderosos. Felipe Trigo no es un pornográfico, cantor del amor como vicio, no; es un voluptuoso exquisito, que siente y ha hecho del amor el único culto de la vida y el arte».

(2) *Las Ingenuas*, IV.—El ya citado Villaespesa habla también en una poesía suya de las más hermosas, quizá inspirado en Trigo, á quien mucho admira, de

la encarnación del alma cristiana de María
en el mármol pagano de la Venus de Milo.

frente de María Inmaculada!... Y he aquí cómo Trigo tiene el franco y bello sentimiento católico, y es hasta en eso genuinamente español, cuando los espíritus superficiales le creerán un erótico afrancesado imposible. *¡Infandum:* pensar que puede recrearse en hacer obras de bajas voluptuosidades y en excitar pasiones animales quien una vez ha escrito estas luminosas, únicas palabras!... ¡Pensar que puede aspirar á otra cosa que no sea hacer arte quien una vez ha solicitado á la Vida, á esa omnipotente mujer que se llama la Vida, y le ha pedido emociones del género de las que se suceden á lo largo de *Las Ingenuas!*... Pecar contra la vida es pecar contra el Espíritu Santo, y no puede haber ausencia de arte—el arte es el Paráclito de los dogmas cristianos, que desciende en lenguas de fuego sobre los fervorosos adoradores—donde no hay ausencia de vida.

*
* *

Empieza esta inolvidable novela—mejor, esta inadjetivable novela—que se llama *Las Ingenuas*, con una simpática y originalísima nota: la entrada de un niño chiquitín en la alcoba de una muchacha joven que se levanta de la cama. Sólo en las novelas de la Pardo Bazán hay figuras de niño como ésta, en la que hasta la dulce media lengua con tal arte está interpretada. Y ya á las primeras páginas nos asaltan, como buenos y amables merodeadores, impresiones tan elegíacas, tan de sueño amasado con pasta vital, tan realistas, en fin, como éstas: «... Siguiendo Flora desde la azotea aquellos barcos que á través de los lentes del catalejo se le aparecían pequeñitos y esfumados, como la maraña de un sueño, con sus cimeras de humo, ó mirando correr por los olivares aquellos trenes velocísimos, que pasaban y repasaban silbando, de los cuales en la estación solía ver el mundo gozoso que los llenaba: señoras elegantes, entre los barnices de las porte-

zuelas y el brillar de los metales limpios; caras felices y distinguidas en los interiores, entre la tapicería perla y las maletas y los cabás nikelados; rubios ingleses y aristocráticos velillos de condesita en las berlinas..., sentía una tristeza vaga, especie de decepción, al advertir que no estaban hechos, como el sol y las montañas, *exclusivamente* para que ella los contemplara, recreándose en el paisaje, y anhelo de correr sentía también, de salir al mundo y cruzarle en amplia felicidad de todos sus encantos de juventud y vida. Cuando el tren, arrancando triunfal, metía por el desmonte la turba de viajeros, ó cuando el vapor, allá lejos, se perdía, á Flora durante un rato le quedaba la impresión de abandono, de despojo, de que parte de una felicidad á que tenía derecho huía de su vista» (1). Esto es tan admirable que yo no podría hacer mejor su elogio que diciendo: nada he visto igual en novela española; es una gran penetración de artista comprender que en nuestro siglo, cuando tan gastadas han sido todas las sensaciones primarias, todas las de intensa vitalidad, hay que entremezclarlas, *a fortiori*, con algunas de éstas tan refinadas, tan subterráneas, vitales también, pero rameadas de ensueño, veteadas de fantasía, diapreadas de imaginación!—Pues bien; pasado apenas el momento de emoción ante este instintivismo de artista, tenemos, página más allá, esta otra impresión: «Viajes á perder el tiempo y el dinero, con los trajes más caros, á rendirse de trenes, á dormirse con una piel sobre la falda y los pies en el calorífero, frente á un hombre de distinción, *igual que las francesitas de las novelas*, para dar juntos en hoteles suntuosos, y encontrarlo, al comer, al lado, entre los ramilletes del mantel limpio y platos servidos por camareros de frac...» (2). Re-

(1) *Las Ingenuas*, I; primera parte, I, páginas 5 y 6.
(2) *Ibídem*, 7.

parad en las palabras subrayadas y, cavilándolas, advertid el por mí tan recalcado influjo de la novela realista en las imaginaciones de este siglo tan atormentado, tan en el potro de los martirios por él mismo preparados, de este siglo que ama la belleza de la vida, pero de la vida modificada á capricho por el ensueño de cada cual, por su *poder de representación...* Notad cómo la novela realista—que algunos creen asesina de sueños—los fomenta, por el contrario, aun en las imaginaciones menos exaltadas y menos líricas (1), no por el contraste entre un ideal de vida irrealizable y la vida misma, baja y fea—como ocurre en las novelas románticas—, sino por la presentación de esta vida en sus momentos culminantes, de esta vida que, con una imaginación siempre despierta, es lo suficientemente bella para que en ocasiones parezca un sueño... Estamos, pues, incurablemente tocados del contagio de sueño que infecciona la novela realista.

Difícil será encontrar retratos de mujer tan arrebatadores como el de esta Flora. Con pocas palabras la tenemos, la sentimos á nuestro lado, más bella, más ensoñadora que la más enamorada mujer del mundo, tan linda y tan adorable como si la hubiéramos conocido. «Ya estaba harto de esperar Luciano, pero perdonó á su cuñadita con una sonrisa de galantería al verla desde el pie de la escalera descender tan bonita, tan perfumada, tan graciosa...» (2). Y decidme si muchos sentirán tan intensamente y tan artísticamente á la mujer moderna—á esta mujer adorable que muchas veces no es bella por exceso de expresión y de inquietud (¡oh, la repugnante, marmórea y espléndida hermosura de las esculturas griegas!), y que,

---

(1) Hay quien ha sostenido—y no favorezco yo en modo alguno esta opinión, yo, *feminizante* declarado—que es la mujer un espíritu práctico incapaz de ensoñar. *¡Pudet dictu!*

(2) *Ibídem*, 18.

sin embargo, es siempre *tan bonita, tan perfumada, tan graciosa* (estas palabras quedarán como definitivas cuando se la quiera describir)—como Trigo, que ha sabido expresar el gusto y el arte de nuestras elegancias modernas, tan insuperablemente como podéis ver aquí: «Ella, un poco delante, miraba al suelo, abierta la sombrilla,— arrebatadoramente guapa, con su vestido heliotropo, blanquísima la cara en la nube de velutina, encendidos los labios, y los ojos en la sombra del *canotier* con flores carmín, bajo cuyos canalones de paja de Italia la madeja de pelo rubio oscuro se henchía ondulosa y pesada. Al andar producía un silbido dulce el raso de la falda enredándose en las piernas, y una vibración leve el nácar del abanico chocando con el colgante de la pulsera...» Y en otro pasaje se deleita en describir el sobrio amor del lujo y el arte de vestirse innato en Flora: «Amaba en el adorno lo vaporoso y artísticamente difícil. Al cuello un céfiro que se dispersaba en bandas entrelazadas con encajes sobre el pecho, anudándose á un lado del talle, bajo el cinturón que recogía la blusa floja verde cielo y solapas cuajadas de botoncillos blancos; la falda, color del plomo, era nesgada y lisa, pero amplia,—siendo imposible seguir los contornos del cuerpo bajo las ropas que volaban y se plegaban con gallardías del cendal de las diosas púdicas... Su espalda, ancha por los hombros, hacía suponer un seno alto y firme; pero jamás un ceñido traje lo revelaba, lo mismo que escondía la línea de sus brazos hasta la muñeca entre rizados y pulseras, y que dejaba caer el borde de sus vestidos hasta el suelo. Una concomitancia más, sin duda, de sus gustos y su carácter: afán de hurtar la gentil figura entre nieblas de gasa á la ajena admiración, como hurtaba su espíritu, su gran espíritu quizás, entre las nubes impenetrables de su pasividad y su pereza... Y no cabía mayor atractivo que la vaguedad de su presencia y de su charla cortada; sentía Luciano con ella el

placer de lo equívoco, igual que paladeando los caramelos agrios, la fascinación á veces del misterio en lo falazmente sencillo, y el deseo irresistible de descubrirlo, de desnudarlo de una vez y del todo...» (1). ¿Puede darse más encantadora penetración en el espíritu de la mujer moderna, y puede expresarse su encanto con más nobles y con más poéticas y con más exactas palabras? A otros el procedimiento sintético en la crítica; á otros el encargo de delinear á grandes trazos el carácter de una personalidad ó el croquis de una obra. Yo, enamorado en todo del análisis, convencido de que por él se obtiene mayor suma de emoción, persuadido de su íntimo parentesco con el sueño, desearía descomponerlo todo y más lo que amo (mi crítica es amor, nunca me cansaré de decirlo), y cada vez me acojo más á la opinión y al deseo irrealizable de que mi mejor crítica sería la de glosa. Así como también y tan á maravilla supieron apostillar los humanistas medioevales cada verso ó cada renglón de prosa de los viejos autores clásicos,—yo me siento inclinado á comentar cada línea bella de las obras de mis criticados en ediciones que pudieran hacerse *ad hoc*, si hoy el público tuviera los mismos gustos que en el siglo XV. La nota marginal, dictada por el arrebato de la emoción, inspirada al paso de la lectura—, como al paso de los alegres campos y las soñadoras ciudades vienen en el viaje las impresiones, me parece la suprema expresión de toda verdadera crítica. Y lo demás, como diría Verlaine, es literatura: literatura pura, — simple, — é impura, — oscura, dura...

***

Lo que admira sobre todo en la obra de Trigo es que

(1) *Las Ingenuas*, II, 54 y 55.

el autor resulta un poderoso psicólogo, tal como no tenemos otro en las actuales letras españolas. Tratar de demostrar con documentos—como yo creo que debe procederse en la crítica moderna—sería como reproducir la novela toda entera, que es en su integridad un alarde de psicología. Citemos sólo algunas inspiradas páginas: «¡Misterio de alma!... ¿Era incomprensible su carácter, porque no teniéndolo, como los niños, se le definía por circunstancias momentáneas, ó eran sus contradicciones calculadas discordancias de un espíritu complejísimo de mujer sagaz?... Problema,—para el observador artista. Flora le mareaba. Aparecíasele cada día recorriendo la escala insensible que va de la candorosa adolescente á la consumada y diestra coqueta. Cambios rápidos de gran actriz, si obedecían á la voluntad; transiciones sutiles; disociaciones, á veces, de la voz y del pensamiento, del aspecto y la acción, que no se dan más que en la incongruencia de los chiquillos ó en las exquisitas artes de las mujeres experimentadas. Cuando reservándose de su madre, impasible la cara, le había preguntado: ¿te quedaste con mi peineta?, su tono fué, ó pareció ser, el *enterado* y *conforme* de un secreto dulce... y entonces...» (1).

Y más exacto y con más acierto expresado aún es la serie de reflexiones sugeridas á Luciano, después del beso arrancado á Flora. Hela aquí, esta hermosa página: «Ya de noche llegó al Casino, encerrándose en una habitación. Fué un afán por escribir á Flora larguísima carta, llena con el enojo y el fuego de la pasión en que se habían convertido la admiración y el afecto al contacto de un beso, igual que la gota de ácido cambiaba en rojo veneno la incolora disolución de sales en sus ensayos... ¡Misteriosa química de las almas! Un poco de cariño convencional y

---

(1) *Las Ingenuas*, IV, 118.

frío á la hermana de su mujer, una curiosidad ante la chiquilla caprichosa, deferencias en el coro de los que la mimaban á porfía, atracción de observador por su original figura y por su espíritu, deleite con su música, complacencia con su charla... ¿y de todo esto un beso, un perfume, pudieron hacer en un segundo la pasión violenta y loca que le sofocaba?» (1). Y esto otro no menos bello: «Un peligro. Un peligro como el de dormirse apagando de un soplo una llama de gas y dejando el mechero abierto: otra luz bastaría alguna vez para incendiar el aire... Y si tantas veces las ilusiones del poeta se prendieron con pequeños fuegos que la explosión misma extinguió, ¿quién podría asegurar que esta luz radiante de Flora no sería la que abrasara al fin toda la casa?...» (2). Y otro acierto hay en un diálogo entre los dos amantes: «—¡Bah! ¿Quieres que me marche?... Si lo dices tú, mañana salgo para Barcelona y espero allí á embarcar.—Lo mejor sería.—¿Lo quieres tú?... ¿Lo quieres?—preguntaba sombrío y celoso. Y fijando en ella la mirada inquisitiva, insistió con acento que revelaba la voluntad de obedecer: —¿Lo quieres tú? —¡No!, contestó Flora después de haberle mirado ansiosamente. ¡Imposible ya! ¡No puedo querer eso, porque me has vuelto loca, loca, loca!... ¡Yo no sé ya ni lo que quiero!»

Quien no se rinda ante la seducción de este arte, ser áptero y tullido será. Yo, por mi parte, cuando se habla de arte y de sueño y de música y de cosas divinas, inefables, pongo sobre mi corazón á Emma Bovary, y á Amelia la de San Joanneira, y á Esclavita, y á Máxima, y á Tonica, y á Flora. Y pienso que la vida sería triste si para endulzar las horas amargas no tuviésemos estas páginas

---

(1) *Las Ingenuas*, V, 145 y 146.
(2) *Ibidem*, 158 y 159.

de novela realista (1). La novela debe ser multiforme, compleja, como la misma vida. Por eso cuando entra la crítica académica y habla por cotejos y por reminiscencias y por enseñanzas, yo me asusto y me sonrío y pienso en mí: magisterio, hosquedad, *extra-arte*. Lo propio sería conmoverse y expresar lo mejor posible esta conmoción—y no precisar malévolamente si se parece á Prevost ó á Tolstoi ó á D'Annunzio (2). Y no sería posible adoptar otro giro de espíritu—*tour d'esprit*—al leer escenas como la de la despedida entre los amantes, tan desgarradora y patética; en la que la intensa emoción no deja lugar á la retórica y en que el lenguaje es el universal humano, el de los grandes momentos,—pues en las fuertes crisis de dolor, en el arte como en la vida, siempre se vuelve á un lenguaje balbuciente é inconexo. «Al desembocar al pasillo vió arrancar el carro con el equipaje. Luciano estaba en el gabinete, esperándola impaciente. —Dame tu retrato.—Lo tenía él preparado en el bolsillo y se lo dió. —Toma tú—le dijo Flora. Y le puso en la mano, á la vez que en la cara un beso, un papel con un gran rizo de pelo y una monedita de oro. —Hazte de ella un alfiler y no te lo quites nunca.—Le apretaba la mano con

---

(1) Hasta los mismos protagonistas de la novela convienen en ello; así el perspicaz Trigo hace pensar á Luciano en una ocasión esto tan hermoso: «Pues renunciaba á todo menos á su alma, á su pasión eterna, que, viva ó muerta Flora, quedaría en el poeta como luz de consuelo ideal á través de la grosera existencia. Ella, su cariño, su recuerdo, sería el refugio de los dolores en la tierra; por ella, con el escepticismo en la faz, conservaría en el espíritu la fe y la explicación de haber vivido.» *(Las Ingenuas*, IX, 179.)

(2) Sin embargo, hay evidente d'annunzianismo (en cuanto que éste significa espejo y enseñanza de molicie, expresión de la sensualidad refinada y complicada con el aspecto del amor que yo no apruebo, aunque comprendo) en algunas páginas: así es el capítulo VIII (páginas 220 á 224).

desesperación, mientras que con la otra se mesaba el cabello como una loca. Parecía que quería romperse en pedazos para irse entregando á Luciano y que la guardara en los bolsillos. —¡Toma!—Una medalla que se quitó de un tirón. —¡Toma!... ¡Toma!...—Y le entregó el pañuelo, sin saber qué hacía, y un imperdible; y se arrancó un madroño del fichú, y se lo entregó también. —¡Adiós, Luciano mío, adiós! No volveré á hablar, pues quiero que la última palabra que me oigas sea esta que no podría decir delante de nadie: ¡Que te adoro! ¡Que te adoro!—Tuvo que escapar, porque su hermana volvía de la verja de ver partir el carro. Amparo riñó á Luciano, que no se ocupaba de nada mientras ella andaba como una negra. Y fué á vestirse para el tren, que salía á las tres» (1).

He aquí ahora una bella sensación trágica: «¡Morir! ¡Morir! ¡Qué triste á los treinta y dos años, cuando sin florecer quedan tantas ilusiones! Y contemplaba la eternidad frente á frente, sombría é infinita, sin descubrir en ella más que el no ser y el olvido tras la duda... Porque de la eternidad, del Dios en que tuvo de niño fe tan hermosa... Y murmuraban apresurados sus labios, en la única oración posible de su alma franca: Si existes, Tú sabes que no he sido malo, que he amado mucho, que todo, todo lo he amado...—Pensó en Flora, siempre en aquel galope de la imaginación rimado por el latido de su frente como por el golpear de un tren en que se viaja á toda máquina. Y á Flora iba su corazón, queriendo el pensamiento escapar de ella, lanzado con dolor impaciente á todas otras aquellas mujeres, con cuyo amor había causado algún mal... Y veía á un tiempo su casa de Bilbao, con las grandes lumbres de hulla en el limpio comedor de cristales lleno por sus hijos, y su casa de Baticola, quizás regada

(1) *Las Ingenuas*, X, 303.

de querida sangre, y su niñez con el recuerdo borroso de su madre, que tanto apreció al infeliz Sultán, ahora allí muerto entre los muertos, sin que pudiera él ir á abrazarle...» (1).

Se ha elogiado mucho, y en verdad que es algo muy original en novela española, el exótico estudio del viaje á la India. Esto es aquí cosa nueva, y si otros títulos más honrosos no tuviese, merecería Trigo ser estimadísimo como el Loti español. Xavier de Ricard, el apreciable hispanizante y crítico de la difunta revista *La Renaissance Latine*, juzgaba el episodio digno de Kipling. Juzgue quien tenga competencia para ello por este fragmento que voy á reproducir: «Se distraía viendo por el cristal la vida de Colombia, de la bella ciudad perfumada, con sus calles limpias y espaciosas, semejantes á avenidas de una feria espléndida, con sus casas nuevas de dos pisos y fachadas alegres que lucían las arquitecturas del Oriente, llenas de voladas cortinillas y toldos, las ojivas coronadas de terrazas con flores y de azoteas con árabes minaretes. Daban una impresión de actividad mercantil los anuncios en inglés por todos sitios; las grandes letras esbeltas de los almacenes y fotografías en las balaustradas y en los entrepaños de los balcones; las muestras de cristal negro en los bazares, ricos y lujosos, donde se veían los turcos fumando pipas doradas al pie del humo de los pebeteros, y entre mil caprichosas fantasías de oro, marfil y ébano, joya de pedrería brillante, pieles de tigre, telas y sombrillas japonesas, asomando en profusión tentadora bajo las anchas y desmayadas hojas de las palmas y las orquídeas. Agradábale principalmente aquella multitud pintoresca de tipos y de trajes: negros casi desnudos, chinos de ojos oblicuos y larga coleta cayéndoles por la túnica en que envolvían

(1) *Las Ingenuas*, II; segunda parte, II, páginas 62 y 63.

sus grandes corpulencias fofas, judíos con la bolsa de cambio bajo el brazo y caperuzas de palma que daban á sus cabezas patriarcales serenidad hierática de augures, y armenios con turbantes blancos y gigantescas tallas; y sobre todo este mundo azuzado al trabajo, los ingleses, dominadores y dignos, con un destello de inteligencia en la majestad de sus frentes rubias y una confianza de posesión en sus cuerpos de vigorosa musculatura» (1).

Una cualidad sin la que es imposible ser buen novelista paréceme el dominio del diálogo. Pues bien: he aquí una gallarda muestra del acierto de Trigo en emplearla: «A las diez y media, dominando ya á todos un silencio precursor del sueño, despidiéronse D. Gil y los dos hermanos. Doña Salud despertó á Amparo, que se fué á su cuarto trazando eses, de puro dormida.—Y poco después, á la luz del comedor, sirviéndose y sirviendo á Luciano un vaso de agua, de pie ambos, Flora le decía muy quedo, en tanto que su madre cerraba un chinero sonando las llaves:

—Te quedaste con mi peineta, ¿verdad?

—Sí —contestó él imperceptiblemente, recogiendo con ansia aquella mirada profunda y larga.

Bebieron. El vaso le temblaba á Luciano entre los dedos. Un fuego le iba templando dentro el agua fría.

—Vamos, Flora—indicó doña Salud empezando á subir.

—Adiós, hasta mañana—dijo la encantadora chiquilla, con una voz dulce como una caricia. Y mirando al separarse:—Mañana me enseñarás el retrato.—Que descanses —contestó aturdido Luciano. Y con la mano en el bolsillo, empuñando la peineta, se quedó viéndola ir, vaporosa y leve en el traje de batista, llena de dorados refle-

---

(1) *Las Ingenuas*, III, páginas 77 y 78.

jos su cabeza rubia.—¡Adiós!—repitió desde el arco del pasillo. Y desapareció, enviándole una sonrisa inefable; una sonrisa angélicamente cruel, de terrible dulzura. Sacó Luiciano las horquillas y las contempló incesantemente. En seguida se tumbó en el sofá, y allí se estuvo con los ojos fijos en la lámpara, hasta que una criada cerró las puertas. Entonces se fué á acostar, mirando en las tinieblas del pasillo la escalera por donde había subido Flora» (1).

Y para terminar con lo que no puede ser análisis de *Las Ingenuas*, sino selección de unas pocas entre tantas bellas páginas como podrían escogerse—si se tratase más bien de una edición antológica ó de una lectura pública—, he aquí este trozo: «Y no hablaron más, preocupados únicamente en la cuesta abajo de pisar firme sobre las piedras de punta, y los baches de las calles solitarias y tortuosas. Era en toda la barriada miserable la hora de la siesta, anticipada por la hora de misa, que reunía á la gente en la plaza. El sol, en lo más alto, confundía sus sombras con sus cuerpos, arrojándoselas entre los pies. Tomaron otra calle recta, casi desierta, cerradas por el calor la mayor parte de las casas. Sólo de cuando en cuando encontraban algunas mujeres que, con la mantilla de paño por la corona y el moquero doblado en la mano, refluían hacia la plaza: los miraban volviéndose. En los tapiales y en los aleros de los tejados permanecían rígidos, sin que un soplo de brisa los conmoviera, los finos tallos de la hierba seca, y Luciano y Flora caminaban difícilmente por el piso desigual, trazando curvas para sortear los carros arrimados á las paredes con el yugo en el suelo» (2). Quien ha dado esta impresión tan plástica y al

---

(1) *Las Ingenuas*, I; 1.ª parte, III, 115 y 116.
(2) *Ibídem*, I, 23.

mismo tiempo tan lírica (fundir estas dos cualidades debe ser el hito del buen novelista) de siesta y día de misa en una provincia española—andaluza, extremeña ó manchega—, ¿no ha de amar nuestra raza en sus bellezas? No sólo la ama, sino que es de los pocos escritores actuales que, como Azorín, sienten el genio de la raza: esto puede comprobarse hasta en su manía, ¡bien adorable, por cierto!, de dar nombres árabes (Alajara, Aljerez, Alaida) á las ciudades de topografía imaginaria, que tan relevantemente destacan en sus novelas. Aun hay más: no sólo se preocupa de España como entidad geográfica, sino como nacionalidad actual. Así en las últimas páginas de *Las Ingenuas* hay un recuerdo de las escenas de la guerra con los Estados Unidos, de lo más hermoso de la obra.

***

La sed de amar lleva por epígrafe este bello párrafo de Benavente: «Y este amor mío que á todos extraña, del que todos se preguntan: ¿Por qué ama?, es mío, porque yo solo sé más de cuanto pudiera decirme, y amo la razón que tengo para no amar.» Es la historia de un adolescente atormentado por la *sed de amar;* «la sed de amor eterno que torturaba la vida». Hay escenas, como la de la iniciación amorosa, que no han sido superadas, ¡me atrevo á decirlo ante la posteridad estupefacta!, por ningún novelista español contemporáneo. Léase el capítulo segundo (páginas 40 á 45) y se comprobará la veracidad de mi aserto. No menos admirables de verdad y de sentimiento son las reflexiones que esta lección suscita al muchacho (páginas 52 á 55). En el capítulo cuarto, la descripción de las excursiones matinales y campestres de Jorge es de lo poco que conozco escrito con verdadero sentimiento del erotismo—del erotismo espiritualizado y sentimentaliza-

do—en lengua castellana (1).—En suma, ahora advierto lo que al principio no pude menos de indicar: tratar de hacer la crítica tal como yo la entiendo, documentada, de una novela de Felipe Trigo, equivale, ó á reproducirla casi íntegra en el estudio crítico, ó á apostillarla toda, según el uso de los viejos humanistas. No encuentro otro procedimiento más á mano para expresar la admiración que á cada página estalla. Así, pues, concretaréme á decir que Felipe Trigo es el gran novelista erótico, el primero que ha tenido España: tanto del muelle y blando erotismo de las decadencias, como del erotismo primario y sentimental de todos los tiempos. Todos los que vengan después de él habrán de ser sus discípulos. Nadie como él ha sabido revestir de un peplo de tan encantadora poesía el amor ideal fundido en el amor sensual, ó, para emplear sus propias palabras, «el amor del alma, el amor de los sentidos,—del todo diversos, contrarios, contradictorios, pudiendo coexistir en la doble condición de la naturaleza humana» (2). Lo que otros, menos sinceros ó más timoratos—de todos modos, más hipócritas—, han sabido velar, como si fuera una ignominia lo que tratara de esconderse, ó una enfermedad humillante—cuando es un tesoro de impresiones artísticas y un don humano—, él lo ha revelado dándole tal encanto de arte, que ni el más hostil podría resistírsele. Además, no es posible negarle derecho á la vida á este erotismo que algunos creerán repugnante, cuando el mismo autor lo opone, como tendencia espiritualista, á la filosofía de Zola, donde «el *musculismo* triunfa para el trabajo y la sexualidad (no el amor) aparece como condición de la vida únicamente» (3).

---

(1) Véanse páginas 63 á 68.

(2) *La sed de amar*, III, 61.

(3) *Las Ingenuas*, III. «Viene á ser—añade—*un mamiferismo (sic)* imitativo de las especies inferiores en que, dentro de lo huma-

«Narrar, enseñar, hasta describir, todo eso impera, aun cuando bastaría á cada cual quizás, para transmitir el pensamiento humano, tomar ó poner en la mano de otro, en silencio, una moneda» (1). Así escribía Mallarmé, el incomprendido y menospreciado Mallarmé. La lengua literaria moderna tiende cada vez con más fuerza á este desmembramiento de todo lo agregado, á la permanencia de los simples elementos rudimentarios, de todo punto indispensables para la expresión de la idea.—Así, el estilo de Trigo, el más moderno de nuestros contemporáneos, es desencajado, si vale la frase; ó, por decirlo de otra manera, sin ligamento, sin membrana,—lo cual no quiere decir, ni mucho menos, sin vértebra. A veces le falta la sintaxis (2), mas nunca le falta el sentido. Algunos dirán, sin embargo, que Trigo escribe en una lengua que no acerta-

---

no, la intelectualidad se soporta y las jerarquías fisiológicas y psicológicas se borran, esto de Zola,—mientras que yo, puesto á defender hondas tesis sociológicas, recordando algo á Spencer entre los pensadores y á Sudermann entre los literatos, defendería la divinización de la Naturaleza, la deificación de la materia por la inteligencia, pero quedando con un pie en la antigüedad, con otro en la Edad Media y con el cuerpo adelante y la vista al frente, dispuesta á entrar en la eternidad del porvenir como síntesis sublime.»

(1) «*Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie.*» *Plusieurs pages: Divagation 1ème relativement au vers.*

(2) El mismo, en una nota (que por cierto desentona, al menos para mi gusto, en novela, antes de la cual debe darse un prefacio explicativo, si hay necesidad, aunque el ideal sería no poner nada que fuese ajeno al relato de un hecho más ó menos vulgar) del tomo primero de *Las Ingenuas*, avisa que, «á pesar de mi respeto la Gramática, la infrinjo á sabiendas, siempre que la claridad ó brevedad ganan en ello».

ríamos muy bien á denominar, si francesa, si española. No tacho al autor de *La sed de amar* de ser confuso: esto del estilo confuso es una cosa tan relativa, por lo menos, como el tan relativo derecho divino de los reyes. Al hablar de esto, se olvida voluntariamente una observación hecha por el maligno Chamfort, y que es, á mi ver, una de las más grandes verdades estéticas, que ha sido, no obstante, de las más postergadas. «Un autor, escribía el historiógrafo de la Revolución francesa, puede enunciarse muy claramente para sí mismo, y á pesar de eso ser oscuro para su lector. Consiste eso en que el autor va del pensamiento á la expresión, mientras que el lector se ve forzado á ir de la expresión al pensamiento.» Nunca había pensado en esto, sin duda, su compatriota Boileau, que escribía muy envanecido y satisfecho de haber dicho una profunda verdad:

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Bien: el dístico es exacto; lo que bien se concibe, se enuncia claramente. Mas ahora pregunto yo: y lo que confusamente se concibe, ¿cómo se enuncia? ¿Y por ventura no hay ideas que surgen del cerebro ya confusas, como cristalizadas en confusos conceptos? Entonces, ¿podría abusarse de las claridades sin incurrir en flagrante delito de insinceridad y de indecorosidad artísticas? Bien está que se digan claramente las cosas cuando claramente se han concebido; pero simular una falsa claridad en momentos de indeterminación, de vaguedad y de inconcreción espiritual—valdría tanto como cambiar la incierta y poética penumbra del crepúsculo, no por las risueñas luces de la Aurora (que no es posible á las siete de la tarde), sino por la resaltante luz artificial de un foco eléctrico... El sutil y original Unamuno, nutrido de todas las ideas corrientes en el mundo europeo y propagándolas con raro ardi-

miento en aquella época funesta subsiguiente á la *Gloriosa,* cuando aun se llamaba á Schopenhauer *un tío raro,* según notaba el mismo:—Unamuno, pues, tuvo en una ocasión acentos de iracundia y acentos de ironía alternados para estos *patos del aguachirle castellana,* que diría el culto Navarro Ledesma. «¡Claridad, claridad!, claman. ¡Ante todo claridad! ¡Maldita claridad, que al matar lo indeterminado, lo penumbroso, lo entrevisto vagamente, lo nimboso, mata la vida!... ¡Oh nítida claridad meridional, empañada por nieblas hiperbóreas, por brumas germánicas, británicas ó escandinavas! ¡Oh hermosa transparencia de nuestro diáfano ambiente, donde se ve todo lo visible, y lo invisible no estorba ni inquieta! ¡Oh dulce simplicidad de nuestra alma, libre de todo metafisiqueo!» (1).

No es, pues, confuso ni obscuro, ni siquiera decadentista, más que hasta cierto punto, el estilo de Trigo. Es simplemente tan humano que, como la misma vida, resulta siempre abrupto, complicado, alternante, variable, contradictorio, ilógico. Y para el diálogo es tan verista, que á trueque de parecer descuidado y desaliñado á los académicos, reproduce siempre que es necesario los defectos gramaticales—de vocablo ó de construcción—de la conversación ordinaria: tales como la adición de una *s* defectuosa á la segunda persona del pretérito perfecto.—Se ha hablado de la *fougue* de este estilo, y doña Emilia Pardo Bazán, tan buena crítica como excelente novelista, ha recalcado con acierto lo del brío, esa impetuosidad que se observa en tan pequeño número de escritores.—*Toda mi obra es una descarga de electricidad,* ha escrito la reina de Rumania, en el mundo del arte Carmen Sylva. Eso puede decirse de la manera de hacer de Trigo. Parece que le han aplicado potentes reóforos: eléctrico es su estilo, eléctrica

---

(1) *Contra el purismo; Revista Nueva,* 358.

su descripción, hasta se dirían eléctricos sus sentimientos. Así su estilo resulta á la vez sobrio y barroco, lacónico y recargado, de incisos rápidos que á veces se hacen amplios y cláusulas cortantes que á veces adquieren toda la majestuosidad de las reposadas. Así, ved la descripción de un tren. «Silbó un tren, allí abajo. Al pronto divisaron sólo sus volutas de vapor descarradas sobre el bosque. Luego salió de un túnel y pudieron seguirle por el curvo talud de la ladera que había enfilado como á precipitarse en el mar. Se torcía, se doblaba, se escondía entre las villas y los árboles. Silbaba siempre en un gritar frenético de su carrera de expreso lanzado cuesta abajo á la estrechísima garganta del istmo de Beaulieu; y así, en el desfiladero, tornó á verle Gabriela á sus pies, con sus tres grandes coches azules sobre un puente, volando entre los peñascos, por más túneles, más puentes hacia Eza... hacia todo el camino aquel de apasionada locura que la había arrancado á ella de sus padres para no volver á verlos nunca...» (1). Y así todos sus libros, divinamente tristes, llenos de luz y de vida, y de sensualismo y de espiritualidad, en este estilo el más moderno de los que actualmente pueden admirarse, porque el más lleno de matices insólitos, el más inquieto, el más torturado, el más expresivo...

*
* *

Vamos á hablar de D. Ramón del Valle Inclán, el autor admirable de la *Sonata de Otoño* y de *Flor de Santidad,* esos dos milagros florecidos en la pedestre prosa de la novela española de los últimos tiempos...

Hay en literatura una preeminente cualidad, que todos anhelan y que sólo algunos privilegiados logran po-

---

(1) *Alma en los labios*, 94 y 95.

seer. Por este preclaro timbre de gloria se han batido bizarramente todos los soldados del ideal, desde Tácito hasta Flaubert; y sólo los seres escogidos que vinieron al mundo con un nimbo de luz en la frente y muchos reflejos de infinito en el alma, consiguen vencer en la lucha por el más ansiado y honroso título que registra la heráldica literaria. Quiero hablar de la *sobriedad*.

No recuerdo qué viejo poeta ha dicho: *Flumen verborum guttamentis.* («El río de las palabras es la gota de la inteligencia.») Y ampliando este pensamiento, el sagacísimo La Bruyère dejó escrito: «Entre todas las diversas expresiones que pueden tener nuestras ideas, sólo hay una exacta.» Nada más cierto: hay para las palabras como para las imágenes un pantómetro de reducción, y la que dice demasiado no suele decir nada, como de las probaciones afirmaban los escolásticos: *Qui nimis probat, nihil probat.* Flaubert era aún más explícito. «Cualquiera que sea, declaraba, la cosa que se quiere decir, no hay más que un nombre para expresarla, un verbo para animarla y un adjetivo para calificarla.» Esta ha sido la doctrina de todos los grandes escritores. No otra cosa quería significar el palmetario Boileau cuando decía:

Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.

Un culto erudito de la reciente generación francesa, Antonio Albalat, ha publicado un tratado sobre *El Arte de escribir* (1); en él, con ayuda de los manuscritos de los grandes autores—aunque se limita á los franceses, por supuesto, y este es el mal; sería curioso ampliar sus investigaciones á los grandes escritores de los demás países—, reconstruye el trabajo de estilo, lo que cuesta ad-

(1) *Le Travail de Style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains.*

quirir esa cosa terrible que se llama un estilo. Pues bien: casi todas sus notaciones se consignan en la indicación de cómo abundan las abreviaturas y reducciones en los escritores. En Juan Jacobo nota la economía de epítetos; en Flaubert, la supresión de conjunciones que chocan, y así sucesivamente. En esa orfebrería que es la técnica literaria, todo se reduce, pues, á saber bien cercenar. De quien más despoja es el premio.—Un tan somero artista de la palabra como fué Zola declaraba que su ideal sería «escribir en una lengua sobria, sólida, exacta, escribir como lógico» (1). «Se escribe bien—añadía en otro pasaje de la misma obra—cuando se expresa una idea ó una sensación por la palabra exacta. Tener la impresión fuerte de lo que se habla y transmitir esta impresión con la mayor intensidad y la mayor sencillez; en eso estriba todo el arte de escribir» (2). Aun insiste sobre lo mismo en otro libro. «Una lengua es una lógica, dice; el gran estilo está compuesto de lógica y de claridad» (3).

Me figuro que los testimonios son concluyentes y superabundantes. Apenas se necesitaría ninguno cuando están tan visibles las demostraciones de que por la sobriedad—que no es otra cosa que la exactitud, porque todo lo sobrio es exacto y escribir con signos algebraicos sería sin duda el medio más seguro de no meter fárrago ni estilo recargado—se vence en literatura. Todos los grandes artistas han buscado lo exacto en lo sobrio, y bien sabido está que en las épocas de barroquismo es cuando la fuerte literatura—la única existente, la que es más grande cuanto mayor cantidad de representación proporciona—decae y muere. Sólo con lo sobrio y con lo exacto se lle-

---

(1) *Le Roman Naturaliste*, pág. 121.
(2) *Ibídem*, pág. 375.
(3) *Le Roman Expérimental*, pág. 46.

gan á dar esas tangibles sensaciones que á la vez cantan, pintan y esculpen un estado de ánimo, una visión poética, un arrebato lírico, una idea cualquiera, haciendo así verídica la aserción de que la literatura es «arte que las resume á todas».

* * *

Esta sobriedad, esta exactitud, esta justeza es lo más clarífico en la personalidad artística de Valle Inclán. Aquí, ausencia de todo barroquismo, supresión de todo lo recargado, eliminamiento de lo que no es precisamente indispensable á la expresión literaria. Y más de admirar es esto en época en que algunos delusos tomaron la decadencia por barroquismo, y la noble ambigüedad crepuscular de las cláusulas modernas por informe agrupación de incoherencias é incoercibilidades — quizás exagerando algunos, si la leyeron, la notación de Mallarmé, cuando dice: «*L'image marquée d'un sceau mystérieux de modernité*, A LA FOIS BAROQUE ET BELLE.» Equivocación grande la de los que así opinan: el ambigüismo es cosa muy distinta de la barroquería, y siendo netamente sobrio y firme en los contornos de su estilo (como los grandes autores clásicos), Valle Inclán ha sabido dar á sus cláusulas un tal encanto de languor, que las idealiza y las amollece...—Tomándole un ejemplo á la escultura (que, por otra parte, es un arte para mí bastante desagradable), diremos que la veste de la estatua se pliega rígidamente á los contornos de la musculatura; pero dulcemente desceñida en el corpiño, da vagorosidad y seducción á la figura humana.

Así se comprende que el estilo prestigioso del autor de la *Sonata de Otoño* no armase entre los ceñudos críticos tan grande albórbola como el de otros de sus compañeros de generación, más temerarios ó menos reflexivos — quizás lo último...— En efecto: la modernidad de Valle Inclán es una modernidad justa y sin retorcimientos, que aun

conserva de la larga herencia clásica el cuidado de la proporción y de la exactitud. Nada aquí de esos forzados giros neológicos ó gálicosonantes á que nos tienen acostumbrados los modernos innovadores del lenguaje. Un prudente arcaísmo en la elección de palabras; crepuscular languidez y encanto comaleciente ó enfermizo en la cadencia, y el todo realzado por un severo decoro clásico: éste es el estilo de Valle Inclán. Los ejemplos, ¡divinos, encantadores ejemplos, que han arrullado nuestra infancia literaria!, acuden á la memoria en tropel. Recordad la soberbia *Sonata de Otoño*, que tan amorosamente meció nuestra cuna literaria, que abrió los ojos (de todos los pertenecientes á la subsiguiente generación) á un mundo nuevo, á un mundo de oro y de rosa, de ensueño y de fantasía, pues. Tomemos de esta obra—que tiene el mérito inalienable y digno de consignarse en las antologías é historias literarias, de haber introducido en España una prosa nueva, que no es sino la prosa moderna —ya cultivada aquí por doña Emilia Pardo Bazán, y acaso por ella sola,—corregida y aumentada por el nuevo tono finisecular; tomemos de esta obra (iba á decir) los ejemplos demostrativos, las indicaciones de lo que es el estilo de Valle Inclán, tan fértil, que á pocos años de distancia ha producido ya una turba de imitadores, no tan geniales como fuera de desear.

Vengamos, pues, á los ejemplos. «... ¡Mi amor adorado, estoy muriéndome y sólo deseo verte!.. Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace ya mucho tiempo. Era llena de afán y de tristeza, perfumada de violetas y de un antiguo amor.» He aquí los primeros párrafos de este asombroso libro; primeros párrafos que ya son de por sí concluyentes é instructivos. Instructivos y hasta docentes, si se permite la expresión, porque verdaderamente enseñan varias cosas. Enseñan primeramente que el estilo de Valle Inclán no es de retorsión ni de encrespamiento,

sino noblemente escogido. Con palabras usadas y resabidas, diestramente engarzadas, obtiene la sensación que otro necesitaría violentar con crespos vocablos y superinusitados giros.—Así, en ocasiones, hábiles artistas componen prendas gastadas, dejándolas más flamantes y fastuosas que las nuevas, salidas de manos de imperito obrero...

Iracunda ó incautamente (porque siempre son adversarios enrabiados ó amigos cándidos, tan nocivos casi como aquellos los que dan curso á tales voces): iracunda ó incautamente, pues, se ha llamado preciosista á este estilo valleinclanesco: nada más lejos de las ridículas preciosidades que este rancio hidalgo solariego estilo, que tan noblemente sabe delatar su data moderna sin por eso renegar de su preclara estirpe castellana. Y no es que Valle-Inclán sea, por otra parte, un arcaico fiero, impermeable á todas las corrientes modernas y encastillado en sus ranciedades como en feudal castillo de burgrave: no; él mismo ha donosamente protestado (1) contra esta irrupción villana en las mieses de las eras clásicas, tan preconizada por algunos canallas—que no otro nombre merecen... Mas una cosa es ser arcaico y otra saber lo que es un razonable arcaísmo. Quiero yo decir—y con eso vuelvo á mi tema de antes—que en Valle Inclán la modernidad, la decadencia, la degeneración, si se quiere—y ya explanaré esto—, están más en el espíritu y, por ley de refracción, en la cadencia sintáctica y hasta prosódica, que en el cuerpo ó conglomeración de las palabras. De la sintaxis moderna toma, por ejemplo—y es lo que antes quería decir que enseñaba su primer párrafo—, estos violentos contrastes, esta reunión de lo abstracto y de lo concreto que más añaden al poder emotivo de la cláusula y que se expresa en

(1) En el notable prólogo á las *Sombras de vida*, de Melchor Almagro.

frases como éstas: «...perfumada de violetas y de un antiguo amor».

Y ahora quisiera volver sobre aquella idea que he apuntado de degeneración. Esta era, en los primeros tiempos, el *schiboleth* (el sambenito, que dicen los castizos) de lo que se ha llamado impropiamente el modernismo. ¡Degenerados! ¡decadentes!, clamaban con voz cava todos esos desgraciados señores que se indignan, sin duda, de que hayan existido Heine y Verlaine y Samain, y que desearían á todo pasto poesía fuerte —que dicen ellos—; poesía para las turbas... y para las elecciones, como la de D. Gaspar Núñez de Arce. Bien, respondo yo; degenerados, decadentes; exacto: pero cuando probéis que vamos contra el siglo y que nuestra civilización actual es tranquila, reposada, sin repliegues y sin alteraciones, como un dulce lago, admitiré la expresión á modo de estigma. Mientras la civilización sea como es, compleja, refinada, multiforme; mientras necesite de todas nuestras energías, y al mismo tiempo las mate con su enervante influjo, como esas serpientes semi-mitológicas—que yo he visto alguna vez... en los grabados de la Geografía—que en un mismo abrazo nos hacen luchar y nos ahogan; mientras las cosas sigan como hasta ahora y haya muchos nervios y muy pocos calmantes; mientras haya abundantes máquinas y escasos jardines; mientras la vida sea triste, en fin—y esto quiere decir mientras sea humana;—mientras no se cumplan los fantásticos vaticinios del imaginativo Bellamy;—mientras tanto, ilustres, ilustrados portagafas, sabiondos doctores, respetables eminencias médicas, ¿queréis decirme qué recurso hay para no ser de su siglo, y si es tal vez un nuevo pecado, por vosotros estatuído, el de latir al unísono de nuestro tiempo y recoger todas las palpitaciones? Ya para todo hombre medianamente culto las palabras *degenerado* y *decadente* deben haber perdido su fuerza; considerarlas denigrantes equivaldría á tomar

por ofensivo que se llame á uno *hombre del siglo XX* ó *habitante de Europa;* pasaron los tiempos en que un Nordau se creía autorizado á clamar con iracundia: «Un lector con su sano juicio, y, sobre todo, un lector competente en esta materia, se cree en una clínica cuando fija sus miradas en la literatura de ficción. ¡Nada más que enfermos y enfermos!» (1). Hoy no puede hablarse de enfermos; el epíteto es injusto y además falso: el enfermo es el ambiente; más exacto sería hablar así. Por otra parte, un estado de alma especial en manera alguna puede ser nocivo á la historia y evolución de la humanidad ni á la del individuo: la naturaleza es neutra, y lo mismo hace que cooperen á sus fines—si se supone algo de teleología en ella—ó que concurran á su indiferente proceso—si se piensa más cuerdamente—los enfermos é inválidos que los sanos y robustos. Mal podrían estar fuertes y boyantes los individuos en un medio circundante malsano y enfermizo. Esto lo quieren negar los Nordau y comparsa, porque tienen la lógica y pasmosa costumbre de dividir á los artistas en dreyfusistas y antidreyfusistas, clericales y anticlericales;—ó en republicanos y monárquicos, como parece apuntar el Sr. Salmerón (hijo), detestable traductor de la detestable traducción francesa del libro, demasiado enaltecido, del detestable Max Nordau... Con este criterio se comprende que se hable de artistas enfermos y sanos y se tenga á deprimente adjetivo el título de degenerado. Mas en contrario podrían aducirse testimonios flagrantes. Yo sólo quiero citar uno entre múltiples, que por azar cayó en mis manos, y que me chocó por su noble veracidad. Tiene doble significación y debe prestársele, en consecuencia, doble consenso lógico, por ser un médico quien habla, un compañero de fatigas de Nordau, el Dr. Binet-

(1) *Paradoxes psychologiques,* II.

Sanglé, que se expresa así: «La palabra degenerado no tiene ya un sentido peyorativo. No sólo los degenerados son indispensables para que una sociedad funcione bien, sino que son los principales elementos del progreso. El genio es un síntoma de degeneración; de igual modo la religiosidad, etc.» (1). ¡Ah, doctísimas lumbreras de la ciencia médica! ¿Qué podremos hacer nosotros contra nuestra enfermedad, si vosotros, los Galenos de cabecera de esa gran enferma que es la civilización moderna, aun no habéis sabido sanarla con vuestros maravillosos específicos?...



Mas quizá estuve hablando tanto tiempo en balde y quizá

Verba miser frustra non proficientia perdo;

como diría Ovidio: porque, aun tomando en sentido peyorativo la palabra degeneración, ¿en qué la encontraría el más avieso Max Nordau á través de las obras de Valle Inclán? Escasamente en las sensaciones de olor que, según el autor malhadado de *Las mentiras convencionales*, acusan una perversión del instinto sexual. Falsedad flagrante: hombres tan serenos, moderados y castos como consta que fueron Zola y los Goncourt, prodigan estas impresiones, viendo en ellas nada más que lo artístico, lo que debe ver todo buen artista. No se nos venga con que si Verlaine... y si las cabelleras olorosas... y si la malabaresa de Baudelaire. No hay derecho á juzgar á los artistas por sus obras, y no podría inferirse degeneración ni perversión de impresiones como éstas: «Amorosa y complaciente, echó sobre mí el velo oloroso de su cabellera. Yo suspiré con la faz sumergida como en una fuente santa, y mi alma se

---

(1) *Chronique médicale*, 15 de Junio.

llenó de delicia y de recuerdos florecidos» (1). En el fondo de esto que llaman degeneración, motivada por las sensaciones de olor, en que tan pródigos son los artistas modernos, no hay más que el reconocimiento de una simplicísima verdad, ya estampada por San Jerónimo en fáciles conceptos: PHILOCOSMON *genus femineum est*. («El sexo femenino es aficionado á los cosméticos.») Por otra parte, creo que Valle Inclán debe estar perfectamente tranquilo ante los que le tachen de degenerado. Su posición ante ese terrible problema que estudia las relaciones de la moral con el arte, figúraseme que sea la de un antiguo escritor inglés, de quien leí no sé dónde, y hace tiempo, una olvidada frase: «La moral es el refugio de los que no comprenden la belleza.» Sin que yo sea patrocinador de este exagerado inmoralismo—amoralismo, fuera mejor decir—muy finisecular y nietzschiano, y sin meterme á discutir las razones que haya para afirmar tal cosa; entiendo, sin embargo, por lo mismo que creo en la moral independiente del arte, que debe dejarse en paz á los artistas que sustenten tales convicciones... Razón por la cual paso por alto este punto del moralismo é inmoralismo, y entro á hablar del estilo, tomando el asunto por donde lo dejé al comienzo de esta larga divagación oportuna, que también las hay.

El estilo es, en efecto, lo distintivo, lo primordial de la personalidad de Valle Inclán. Su preocupación de la prosa artística le constituyen en uno de esos tipos representativos de artista, que algunos llamarán incompleto y otros llamamos exacto. Es éste el artista emotivo, dócil á todas las inspiraciones del corazón, pero resistente al soplo de los *cuatro vientos del espíritu*: el artista que no hace pensar porque no lo intenta; que hace sentir, cuando quiere,

---

(1) *Sonata de Otoño*, 48.

por medio de la palabra escrita. No es éste tampoco el tipo exagerado por los propulsores del *arte por el arte*: porque no fía á la simple palabra la consecución de su fines, sino á la emoción... La palabra (el buen arte de usarla, de graduarla, de incrustarla ó de sustituirla, no puede considerarse como obra de arte, sino á título de provisional ó suplementaria) sólo es la transmisora de la emoción. Sólo puede defenderse la teoría del *arte por la palabra* (que es, en rigor, el *desideratum* de los que proclaman el *arte por el arte*) en nombre de un trascendentalismo cósmico que tiene muy plena justificación. Sí; acaso lo que llamamos formal es más que la envoltura de lo sustancial; acaso es su mismo núcleo de diversa manera manifestado: tal vez lo que se conceptúa exterior es lo interior; porque en este mundo inquietante, vivificado con la sal del misterio, quizás escorticando un poco se descubra que no hay fondo ni forma, porque todo es fondo. Y si no, ¿por qué el ritmo intensifica la emoción? ¿Por qué la línea curva es más artística que la recta? ¿Por qué, en suma, el bello decir aumenta la hermosura del buen pensar? *There are more things in heav'n and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*...

Valle Inclán—volviendo á mi asunto—es el tipo del perfecto artista, porque no se cuida sino de hacer sentir. Hacer sentir: he aquí una bella ocupación, y más si se hace sentir mediante la palabra más pura, más noble, más escogida, más justa, más exacta. Es el artista noble y puro porque, envolviéndose en la púrpura del estilo («hay que fabricarse palacios con las frases, harems con el estilo, y envolver el alma en la púrpura de los bellos períodos», decía Flaubert), ensalza la emoción, el objeto del arte literario. Y especialmente la emoción como proporcionada por el sér femenino. Porque Valle Inclán, como todo puro y perfecto artista, tiene el culto de la mujer, y con razón ha podido subtitular *Florilegio de nobles y honestas da-*

mas á uno de sus más hermosos libros: *Corte de amor*. Sí; una corte de amor es la que debe rodear á todo buen artista. El tipo de artista puro que antes he descrito se lo debe todo á dos cosas: á su voluntad y á la mujer; porque su grandeza debe ser el estilo, y su inspiración el ideal femenino. Cualquier buen artista ha de confesar, devota y sumisamente, como el viejo Propercio, de galante memoria:

Ingenium nobis ipsa puella fecit... (1).



Quedamos, pues, en que el estilo y la inspiración femenina caracterizan la obra de Valle Inclán, como caracterizar deben la de todo neto y puro artista literario. Vengamos al análisis de sus obras, que nos enseñarán esto.

Sonata de Otoño son las páginas de un fragmento de las *Memorias amables*, «que ya muy viejo empezó á escribir en la emigración el marqués de Bradomín. Un don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!... Era feo, católico y sentimental». El protagonista—bien se ve—es, pues, uno de esos personajes que pueden decir, como Lamartine:

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie...

La novela tiene forma autobiográfica, y con esta ocasión quiero hacer notar que es quizá esta forma la más perfecta en la novela, parece que suena más á cosa vivida, real. Una buena autobiografía es acaso la más hermosa novela que puede darse —si se hace con estilo, confianza en sí y momentos de inspiración que correspondan á los momentos de inspiración vitales.—Las cuatro sonatas son, pues,

---

(1) «Hasta el talento nos lo creó la misma muchacha.»

la continuada historia de un hombre que busca en el amor—placer, aderezado con suficiente cantidad de platonismo para no hacerlo empalagoso, y con la suficiente cantidad de sensualismo para no hacerlo irreal. De ese carácter de la obra sube el nebuloso vaho de tristeza que se desprende de ella, porque todo lo sensual es triste y esta es su única grandeza. Ya Ovidio lo dijo en versos escultóricos, de bronce, dignos de un parnasiano moderno, y á la vez desvaídos, vagorosos, musicales, como los de un reciente simbolista:

Post coitum animalia tristia...

Lo mismo, traducido al lenguaje moderno, está expresado por Mallarmé:

La chair est triste, hélas...!

y por Rubén Darío:

Por la Lujuria, madre de la Melancolía...

y por Gabriel D'Annunzio, en esta forma:

...tristezza atroce della carne immonda...

Verdad estampada en prosa por el mismo Valle Inclán: «...la lujuria, madre de la divina tristeza» (1). Así tienen estas páginas tal tono de tristeza y de humanidad... Toda pretensión de optimismo queda irrita ante estas páginas; toda pretensión de lo que algunos engañosamente llaman arte sano, fracasa desde este momento. Mas no se hispen tampoco los perturbadores del arte y patronímicos fautores de la perversidad: ya he dicho que Valle Inclán no es un enfermo ni un neurótico sino en la medida en que conviene serlo. Por otra parte, la enseña: *arte sano* suele servir

(1) *Sonata de Invierno*, 96.

de pretexto á todas las chabacanadas y ramplonerías del mundo; y, como dice muy bien José Enrique Rodó, el culto crítico y ático estilista tantas veces por mí citado, «ha servido para escudar muchas lamentables limitaciones del sentimiento, de la tolerancia y del gusto» (1).

Las memorias del galante Marqués de Bradomín, *le divin Marquis*, que pudiera decírsele con más justicia que al que alguien llamó vulgar delincuente (Marqués de Sade) —y ya Rubén Darío, en un hermoso y autumnal soneto, le ha dicho: *Marqués, como el divino lo eres...*;—estas memorias pudieran, pues, considerarse como el doctrinario del amor moderno; pues cada época necesita su breviario amatorio distinto, como necesita su doctrinario estético diferente y su diverso manual científico... De sus cuatro sonatas pudiera decir Valle Inclán lo que Ovidio dijo de sus tres libros de *Ars amandi*:

Tres procul obscurâ latitante parte videbis;
hi quoque, quod nemo nescit, amare docent.

Ellos dicen las melancolías y las elegancias del amor moderno; en pocas obras recientes se han expresado tan admirablemente sus más complejos refinamientos. En peregrinas estancias—porque más bien que capítulos de novela parecen cantos de un poema—, el protagonista va refiriendo sus gestas de amor. Es primero la piadosa Concha, que tiene un encanto marchito, como los daguerreotipos familiares del año 50; parece una prima algo picaresca, bastante caprichosilla, muy devota, á quien todos amamos un poco en nuestros tiempos de adolescencia.

Y á propósito de esta delicada figura femenina, diré que Valle Inclán, en cuyas obras el interés dramático aparece debilitado lo más posible, y en quien no resta nada del ar-

(1) *La vida nueva:* I, *El que vendrá. La novela nueva.*

mazón novelesco, conserva, sin embargo, el cuidado de los personajes monumentales, grandiosos, verdaderamente épicos—como manda la novela naturalista. Uno de estos personajes gigantescos es D. Juan Manuel, hidalgo de aldea, amigo de la casa, á quien con unos cuantos renglones nos hace entrever Valle Inclán en sus agigantadas proporciones. Será bueno dejarle la palabra al autor para que comprendamos su grandeza.

En esta estancia que voy á citar, una de las más soberbias de ese encantador poema que es la *Sonata de Otoño*, podrá apreciarse cómo el estilo de Valle Inclán, sin que tenga menester de acudir á violentas retorsiones, da las sensaciones más sutiles y más suyas— *à lui*, se diría mejor en francés—y cómo con palabras nada cabalísticas, sino simplemente desdeñadas por algún tiempo, compone imágenes abstractas de una máravillosa virtualidad, como la de *una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral*. Dice así esta hermosa estancia: «La tarde caía en medio de un aguacero. Yo estaba refugiado en la biblioteca leyendo el *Florilegio de Nuestra Señora*, un libro de sermones, compuesto por el Obispo de Corinto, D. Pedro de Bendaña, fundador del Palacio. A veces me distraía oyendo el bramido del viento en el jardín y el susurro de las hojas secas que corrían, arremolinándose por las carreras de mirtos seculares. Las ramas desnudas de los árboles rozaban los vidrios emplomados de las ventanas. Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral. Sentíase en el ambiente el hálito de los infolios antiguos encuadernados en pergamino, los libros de humanidades y de teología donde estudiaba el Obispo. De pronto sentí una voz poderosa que llamaba desde el fondo del corredor: —¡Marqués!... ¡Marqués de Bradomín!... Me volví sorprendido hacia la puerta, que permanecía cerrada. —¡Marqués de Bradomín!... Entorné el *Florilegio* sobre la mesa, para guardar la página, y me

puse de pie. La puerta se abría en aquel momento y don Juan Manuel apareció en el umbral, sacudiendo el agua que goteaba de su montecristo. —¡Mala tarde, sobrino!... —¡Mala, tío! Y quedó sellado nuestro parentesco. —¿Tú, leyendo aquí encerrado?... Sobrino, es lo peor para quedarse ciego. Acercóse á la lumbre y extendió las manos sobre la llama. —¡Es nieve lo que cae! Después volvióse de espaldas al fuego, é irguiéndose ante mí, exclamó con su engolada voz de gran señor: —Sobrino, has heredado la manía de tu abuelo, que también se pasaba los días leyendo. ¡Así se volvió loco!... ¿Y qué librote es ese?... Sus ojos, humedecidos y verdosos, dirigían al *Florilegio de Nuestra Señora* una mirada llena de desdén. Apartóse de la lumbre y dió algunos pasos por la biblioteca, haciendo sonar las espuelas. Después se detuvo de pronto: —Marqués de Bradomín: ¿se acabó la sangre de Cristo en el Palacio de Brandeso? Comprendiendo lo que deseaba, me levanté. D. Juan Manuel extendió un brazo, deteniéndome con soberano gesto. —¡No te muevas! ¿Habrá algún criado en el Palacio? Y desde el fondo de la biblioteca empezó á llamar con grandes voces: —¡Arnelas!... ¡Brión!... Uno cualquiera que suba presto... Ya empezaba á impacientarse, cuando Florisel apareció en la puerta. —¿Qué mandaba, señor padrino? Y llegóse á besar la mano del hidalgo, que le acarició la cabeza. —Súbeme del tinto que se coge en la Fontela. Y D. Juan Manuel volvió á pasear la biblioteca. De tiempo en tiempo se detenía frente al fuego, extendiendo las manos, que eran pálidas, nobles y descarnadas, como las manos de un rey asceta. A pesar de los años, que habían blanqueado por completo sus cabellos, conservábase arrogante y erguido como en sus buenos tiempos, cuando servía en la Guardia Noble de la Real Persona. Llevaba ya muchos años retirado en su Pazo de Lantañón, haciendo la vida de todos los mayorazgos campesinos, chalaneando en las ferias, jugando en las villas y

sentándose á la mesa de los curas en todas las fiestas. Desde que Concha vivía retirada en el Palacio de Brandeso, era también frecuente verle aparecer por allí. Ataba su caballo en la puerta del jardín y entrábase dando voces. Se hacía servir vino y bebía hasta dormirse en el sillón. Cuando despertaba, fuese de día ó de noche, pedía su caballo, y dando cabeceos sobre la silla, tornaba á su Pazo. D. Juan Manuel tenía gran predilección por el vino de la Fontela, guardado en una vieja cuba que recordaba el tiempo de los franceses. Impacientándose porque tardaba en subir de la bodega, se detuvo en medio de la biblioteca y gritó: —¡Ese vino!... ¿O acaso están haciendo la vendimia?... Todo trémulo, apareció Florisel con un jarro, que colocó sobre la mesa. D. Juan Manuel despojóse de su montecristo y tomó asiento en un sillón. —Marqués de Bradomín, te aseguro que este vino de la Fontela es el mejor vino de la comarca. ¿Tú conoces el del condado?... Este es mejor. Y si lo hiciesen eligiendo la uva, sería el mejor del mundo. Decía esto mientras llenaba el vaso, que era de cristal tallado, con asa y la cruz de Calatrava en el fondo. Uno de esos vasos pesados y antiguos, que recuerdan los refectorios de los conventos. D. Juan Manuel bebió con largura y sosiego, apurando el vino de un solo trago, y volvió á llenar el vaso. —Muchos así debía beberse mi sobrina. ¡No estaría entonces como está! ¿La habrás hallado muy acabada? En aquel momento Concha asomó en la puerta de la biblioteca, arrastrando la cola de su ropón monacal y sonriendo. —El tío D. Juan Manuel quiere que lo acompañes. ¿Te lo ha dicho? Mañana es la fiesta del Pazo: San Rosendo de Lantañón. Dice el tío que te recibirán con palio. D. Juan Manuel asintió con un ademán soberano —¡Ya sabes que desde hace tres siglos es privilegio de los Marqueses de Bradomín ser recibidos con palio en las feligresías de San Rosendo de Lantañón, Santa Baya de Cristamilde y San Miguel de Deiro. ¡Los tres cu-

ratos son presentación de tu casa! ¿Me equivoco, sobrino? —No se equivoca, tío. Concha interrumpió riéndose: —No le pregunte usted. ¡Es un dolor, pero el último marqués de Bradomín no sabe una palabra de esas cosas! Don Juan Manuel movió la cabeza gravemente. —¡Eso lo sabe! ¡Debe saberlo! Concha se dejó caer en el sillón de Moscovia que yo ocupaba poco antes, y abrió el *Florilegio de Nuestra Señora* con aire doctoral. —Estoy segura que ni siquiera conoce el origen de la casa de Bradomín. D. Juan Manuel se volvió hacia mí, noble y conciliador. —No hagas caso. Tu prima quiere indignarte. Concha insistió: —¡Supiera al menos cómo se compone el blasón de la noble casa de Montenegro! D. Juan Manuel frunció el áspero y canoso entrecejo: —¡Eso lo saben los niños más pequeños! Concha murmuró con una sonrisa de dulce y delicada ironía: —¡Como que es el más ilustre de los linajes españoles! —Españoles y tudescos, sobrina. Los Montenegros de Galicia descendemos de una emperatriz alemana. Es el único blasón español que lleva metal sobre metal; espuelas de oro en campo de plata. El linaje de Bradomín también es muy antiguo. Pero entre todos los títulos de tu casa: Marquesado de Bradomín, Marquesado de San Miguel, Condado de Barbansón y Señorío de Padín, el más antiguo y el más esclarecido es el Señorío. Se remonta hasta D. Roldán, uno de los Doce Pares. D. Román ya sabéis que no murió en el Roncesvalles, como dicen las historias. Yo no sabía nada, pero Concha asintió con la cabeza. Ella sin duda conocía aquel secreto de familia. D. Juan Manuel, después de apurar otro vaso, continuó: —¡Como yo también desciendo de D. Roldán, por eso conozco bien estas cosas! D. Roldán pudo salvarse y en una barca llegó hasta la isla de Salvora, y atraído por una sirena naufragó en aquella playa, y tuvo la sirena un hijo que por serlo de D. Roldán se llamó Padín, y viene á ser lo mismo que Paladín. Ahí tienes por qué una sirena

abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón. Se levantó, y acercándose á una ventana, miró á través de los vidrios emplomados si abonanzaba el tiempo. El sol aparecía apenas entre densos nubarrones. Un instante permaneció D. Juan Manuel contemplando el aspecto del cielo. Después volvióse hacia nosotros: —Llego hasta mis molinos que están ahí cerca y vuelvo á buscarte... Puesto que tienes la manía de leer, en Pazo te daré un libro antiguo, pero de letra grande y clara, donde todas estas historias están contadas muy por largo. Concha se levantó apoyándose en la mesa y los tres salimos de la Biblioteca.» ¿No es piramidal, estatuario, de monumento, este personaje que dice que el leer pone ciego y desenvuelve toda la historia de un marquesado en cinco minutos de conversación?... Y si la gran alegría del novelista es, según Daudet, crear caracteres, ¿no será inmenso é intenso el júbilo de un Valle Inclán al repasar las páginas soberbias de esta estancia por mí largamente reproducida, donde se yergue la colosal figura del hidalgo y excéntrico D. Juan Manuel?...



Los asiduos lectores y, por consecuencia, admiradores del eximio estilista de *Flor de Santidad*, habrán notado en su obra un cultivo especial de la fijación de los aspectos de las cosas nobles y ricas—tanto en el sentido literal como en el translativo y amplio de estos adjetivos. Los Goncourt hacían consistir en eso la misión de la novela moderna: ésta era una falacia lógica, indudablemente, una *acceptio partis per totum*, bastante recusable—pero resta un fondo de verdad. Hagamos recordar que en el fondo—según un notable crítico contemporáneo—el problema que se plantea á todo novelista moderno es éste: aquí tienes la Realidad, «una musa inmortal, de la que ya nadie podrá apartar impunemente los ojos»; divídela, cua-

dricúlala, para hablar en términos pictóricos; repártela en heredades y fincas, planta jalones y erige Términos barbudos en sus lindes, para hablar topográficamente:—luego escoge de ahí. El temperamento del artista es entonces el llamado á deslindar y elegir; sobre esto podrían ocurrir un sinnúmero de *suscitaciones* — diríamos anglo-sajonizando el lenguaje.—El temperamento de Valle Inclán ha elegido el aspecto noble, rico, fino, de las cosas; para expresar con imágenes de la vida vulgar y social nuestro pensamiento, diríamos que sólo admite las alfombras cuando son de Turquía; las vidrieras de las salas, cuando están emplomadas; los vinos, cuando son añejos; y los obispos, cuando actúan de prelados *in partibus infidelium*... Todo lo distinguido; sí, lo distinguido, en su acepción más estricta—que es á la vez la más hermosa—; todo lo distinto de lo demás: esto es lo que Valle Inclán toma como objeto de su arte... Todo lo que estudia, lo estudia por su calidad de raro, de delicado, de *especial*, de *extra*, si puede hablarse así; y todo lo cuenta en este mismo tono *extra*...—Su estilo mismo despliega una majestad prosopopéyica, netamente hidalga, como si representase el crujir de rígidos petos y el susurro de sedas aristocráticas... Todo lo que ve, ó lo ve por vez primera ó lo ve de distinta manera que los demás lo han visto,—cumpliéndose así la máxima, por otra parte fragmentaria y parcial, de Flaubert, que recomendaba á Maupassant «mirar todas las cosas con bastante demora y bastante atención para descubrir un aspecto que no hubiera sido visto y descrito por nadie» (1).

Los ejemplos—demostrando lo fructífera, lo verdaderamente semental y germinal que es, caída en tierra de

---

(1) Así lo comunica el autor de *La Maison Tellier* en su prefacio á *Pierre et Jean*.

labrantío, quiero decir, de verdadero artista, esta tan descuidada máxima — abundan y se multiplicarían hasta lo infinito. Escojamos algunos como distintivos y exhibámoslos sin comentarios, dejando que por sí solos se comenten ó que los rumie el lector; y hagamos esta recolección de floridos granos artísticos mediante el procedimiento, que algunos creen cómodo simplemente, de la transcripción, recomendado con el ejemplo, puesto que seguido por críticos de la talla de Taine. En estos ejemplos comprenderá el lector cómo Valle Inclán ve las cosas, de qué manera nueva, con qué prodigio de poesía y de distinción. «Las hierbas olorosas, llenas de santidad, las que curan la saudade de las almas y los males de los rebaños, las que aumentan las virtudes familiares y las cosechas... ¡Qué poco tardaron en florecer sobre la sepultura de Concha en el verde y oloroso cementerio de San Clemente de Brandeso!» (1). «Recorrimos juntos el jardín. Las carreras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro; los caracoles, inmóviles como viejos paralíticos, tomaban el sol sobre los bancos de piedra; las flores empezaban á marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono» (2). «Quiso que recorriésemos el Palacio, como en otro tiempo, cuando yo iba de visita con mi madre y ella y sus hermanas eran unas niñas pálidas que venían á besarme y me llevaban de la mano para que jugásemos, unas veces

---

(1) *Sonata de Otoño*, 25.
(2) *Ibídem*, 65 y 66.

en la torre, otras en la terraza, otras en el mirador que daba al camino y al jardín» (1). «Las salas, entarimadas de nogal, blancas y silenciosas, que conservan todo el año el aroma de las manzanas agrias y otoñales puestas á madurar sobre el alféizar de las ventanas» (2). «Ella recordaba las cosas más lejanas. Recordaba cuando éramos niños y saltábamos delante de las consolas para ver estremecerse los floreros cargados de rosas y los fanales ornados con viejos ramajes áureos y los candelabros de plata y los daguerreotipos llenos de un misterio estelar. ¡Tiempos aquellos en que nuestras risas locas y felices habían turbado el noble recogimiento del Palacio, y se desvanecían por las claras y grandes antesalas, por los corredores obscuros, flanqueados por angostas ventanas de montante, donde arrullaban las palomas!...» (3).

Y ahora una detención. Hay en estas páginas transcritas un tal encanto de visión realista, que no he podido sustraerme al comentario. ¡Digan ahora los rehacios á toda nueva manifestación artística si no es hermoso un arte que nos hace ver en las cosas pequeñas tal cantidad de poesía, un arte que nos habla de lo que todos sabemos, pero cuyo oculto mundo de poesía no todos han podido descifrar;— un arte para el cual no agotaríamos los epítetos, llamándole hasta divino, si no pareciese irreverente;— un arte tan cargado de lirismo, que en todas partes, en el más mínimo y despreciable objeto ó fenómeno, encuentra materia y tema lírico, *res cantabilis*, que diríamos en latín;—un arte, en fin, que nos presenta, sangrante y desnuda, la belleza de los verdes y olorosos cementerios *(glissez sur les phrases!*, mandaría ahora una Mad. de Se-

(1) *Sonata de Otoño*, 70.
(2) *Ibidem*, 71.
(3) *Ibidem*, 73.

vigné, como en otro tiempo mandaba deslizarse sobre los pensamientos; sí, resbalad, patinad sobre las frases, deteneos en ellas, para mejor sentir su belleza), de los caracoles tomando el sol como viejos paralíticos, de las manzanas agrias que maduran en las ventanas, de los fanales ornados con ramajes áureos, de los daguerreotipos llenos de un misterio estelar!... ¡Oh, divina virtud de este arte realista, que todo lo vivifica y lo ennoblece, cuando lo dice en noble lenguaje!... Sigamos con la transcripción. En el capítulo dedicado á D. Juan Manuel se habrán podido ver otros ejemplos de esta admirable evocación realista, en que tan pródigo es el genio lírico de Valle Inclán. Y siguiendo con las estancias de esta sonata: «El campo verde y húmedo sonreía en la paz de la tarde, con el caserío de las aldeas disperso y los molinos lejanos, desapareciendo bajo el emparrado de las puertas y las montañas azules y la primera nieve en las cumbres. Bajo aquel sol amable, que lucía en medio de los aguaceros, iba por los caminos la gente de las aldeas. Una pastora, con dengue de grana, guiaba sus carneros hacia la iglesia de Jundian; mujeres, cantando, volvían de la fuente; un viejo, cansado, picaba la yunta de sus vacas, que se detenían mordisqueando en los vallados, y el humo blanco parecía salir de entre las higueras...» (1). «A medio camino se nos hizo completamente de noche. D. Juan Manuel continuaba tambaleándose sobre la silla; pero esto no impedía que en los malos pasos alzase su poderosa voz para advertirme que refrenase mi rocín. Llegando á la encrucijada de tres caminos, donde había un retablo de ánimas, algunas mujeres, que estaban arrodilladas rezando, se pusieron en pie» (2). «Hacía muchos años que mi madre — Carlota

---

(1) *Sonata de otoño*, 109 y 110.
(2) *Ibídem*, 114.

Elena Agar y Bendaña — llevaba vida retirada y devota en su palacio de Bradomín. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. Yo iba á visitarla todos los otoños. Estaba muy achacosa; pero á la vista de su primogénito parecía revivir. Pasaba la vida en el hueco de su gran balcón, hilando para sus criados, sentada en una silla de terciopelo carmesí, guarnecida con clavos de plata» (1). «Las nubes, pesadas y plomizas, iban á congregarse en la Sierra de Celtigos, en un horizonte de agua. Los pastores, dando voces á sus rebaños, bajaban presurosos por los caminos, encapuchados en sus capas de juncos. El arco iris cubría el jardín, y los cipreses obscuros, y los mirtos verdes y húmedos, parecían temblar en un rayo de anaranjada luz. Candelaria, con la falda recogida y chocleando las madreñas, andaba encorvada, bajo un gran paraguas azul, cogiendo rosas para el altar de la capilla» (2). «Los perros seguían aullando muy distantes, en alguna aldea, y el viento se quejaba en el laberinto como un alma, y las nubes pasaban sobre la luna, y las estrellas se encendían y se apagaban como nuestras vidas» (3).

Sería inútil continuar con esta enumeración de bellezas. En todas las *Sonatas* se sostiene el mismo tono de pulcro estilo, en el cual Valle Inclán, mezclando raros neologismos y muy escasos giros de lenguas extrañas — tal vez alguna construcción francesa —, ha resucitado todas las gracias del lenguaje arcaico. Se haría interminable seguir paso á paso estos magníficos destellos de luz que irradian de estas cuatro magníficas obras. Empresa noble, pero para la cual se necesitan más fuerzas y espacio que de los que ahora dispongo; empresa hacedera, á ser posible, en

---

(1) *Sonata de otoño*, 135 y 136.
(2) *Ibídem*, 151 y 152.
(3) *Ibídem*, 164.

un porvenir no muy remoto (1).—Diseñemos ahora las líneas generales que caracterizan las producciones de Valle Inclán. — Un estilo, mezcla del antiguo dejo rancio de nuestra novela picaresca y de la moderna flaubertiana; un estilo que nos hace comprender lo que puede ser la prosa moderna; un estilo recamado, estilo de argentería y de tapiz, estilo delicado y distinguido como para escrutar las bellezas de las cosas distinguidas y delicadas; estilo, en fin, que hace válida la afirmación de Nietzsche, aplicable especialmente á la prosa moderna: Que sólo en vista de la poesía se escribe buena prosa (2). — Porque, como él mismo afirma, no hay que olvidar que los grandes maestros de la prosa han sido, casi siempre, poetas, ya públicamente, ya sólo en secreto y para la intimidad; y, si no me equivoco, apunta doña Emilia Pardo Bazán, en alguna parte de sus obras, una idea semejante.

Y ya que he nombrado á Nietzsche, bueno será advertir que entre las pocas cosas que en el orden ideológico pueden apuntarse al examinar las obras de Valle Inclán, una de ellas es este fiero alarde de nietzschianismo. —La verdad es que este dato, más que á confesión de un cerrado sistema metafísico, pudiera tomarse á enaltecimiento del culto artístico á las cosas grandes y fuertes que preconizaba el autor de *Also sprach Zarathoustra*. Así se realiza una vez más la hermosa imagen de Goethe: No de otro modo que al Rey Midas todo se le convertía en oro, al artista todo se le convierte en poesía...



Hay en Acebal el estilista y hay el novelador. Con ser

---

(1) Acaso en el estudio que yo dedique á la futura obra de Valle Inclán, en prensa ya, *Hernán Cortés*, tome como tema: *La prosa moderna en Valle Inclán*, uno de esos estudios especialistas á que, por otra parte, no soy aficionado.

(2) *La Gaya Scienza*, lib. I, § 92.

el primero tan original, tan límpido, tan abundante en matices insólitos, yo aprecio mucho más al segundo, lleno de revelaciones y fecundo en promesas, como una tierra virgen que se abre á nuestra vista desde las riberas de una isla inexplorada. Este novelista nos ha dicho é intensamente nos ha hecho comprender lo que nadie hasta él, aquí en España, escudriñó con delectación: la poesía de los hogares humildes, donde se elaboran dramas oscuros, los secretos de las almas enmohecidas en los estudios, los íntimos regliegues de los espíritus femeniles nacidos á la vida sentimental en las viejas ciudades que nadie visita, y por último, como en una anulación del hombre antiguo y un despertar del hombre nuevo (1), ciertas manifestaciones de la vida elegante y bohemia de los artistas, y la muerte de los modestos ensueños burgueses desgajados por la ventolera de las pasiones neurasténicas.

En España no han abundado los poetas de lo pequeño, ni en prosa ni en verso, y apenas si Campoamor dejó surco abierto á los rimadores con sus *Pequeños poemas*, donde se enlaza la sencillez de la factura con la grandeza del contenido. Mas tuvo Campoamor un inconveniente: el de ser inimitable en el genuino sentido de la palabra; y más inimitable que nunca, en esos *Pequeños poemas*, último grado de su potencia artística. Era muy arriesgado tomar del gran maestro aquella respetable incorrección de su lenguaje, de su metro, de su rima, sin caer en la chabacanería del estilo aleluya, y en la horrible zarabanda de ripios, versos cojos y otras atrocidades; como es arriesgado para una mujer inelegante imitar el adorable desaliño de la *matinée*, sin exponerse á incurrir en el desgreñamiento maritornesco. Era difícil condensar en dísti-

(1) Todos comprenderán que aludo á la última obra de Acebal: *Dolorosa*, la más dramática de todas, pero donde el autor rompe en cierto modo con su antigua manera.

cos precisos, y cortantes como el acero, altas filosofías, sin peligro de convertir el poema en un breviario de lugares comunes, en un archivo de fraseología pedestre. He aquí por qué no medró en tierras castellanas el germen de nuevos rumbos artísticos que incubara el egregio cantor de las *Doloras*.

En novela, cuando entró el realismo, entró con el empuje robusto de Balzac, cuya sombra gigantesca se proyecta sobre toda la obra de Galdós, ó más tarde, con la violencia áspera de Zola reflejada en Blasco Ibáñez. Fué preciso que viniese un artista nuevo, contrario á esta literatura de experimentación, de alcoba ó de clínica, trasudando pachulí ó ácido fénico. Esa literatura malsana —que diría D. Pompeyo Gener — nos había intentado convencer de que el mundo es una inmensa sala de hospital. No lo es, no: aunque, infortunadamente, no sea tampoco una luminosa estancia del Edén. Así lo ha comprendido Acebal; por eso, sin incurrir en el candoroso y retrasado idealismo de los Feuillet y Alarcón, tuvo tino suficiente para no atascarse en la ciénaga de *La Terre*. Guardó para reproducirlos sus más preciosas visiones de vidas humildes, de idilios callados, de todas esas cosas tan escondidas como el polvo y tan brillantes como el cielo (1).

---

(1) Leyendo *Los ideales de la vida*, del psicólogo norteamericano James—una obra luminosa y atractiva para todo pensador, sea artista ó filósofo , encuentro una cita de Roberto Stevenson, acaso el primer novelista de los Estados Unidos, que me instruye mucho sobre el fundamento de la novela realista y de estudio de las vidas humildes que caracteriza el originalisimo Acebal. Leamos al mencionado novelista en el volumen *Across the plains*, en un cuento titulado *The lanternbearers* (Los portadores de linternas). Dice así: «Se ha dicho que en el corazón de todo hombre, aun del más torpe, ha muerto joven un poeta. Puede sostenerse también que un bardo (inferior á un poeta en muchos recpectos) sobrevive en la mayoría de los casos, y aroma de la vida del que lo lleva

Siguió los pasos de esas muchachas que anidan en las callejuelas de las viejas ciudades castellanas, como alegres golondrinas en torre sombría de catedral; nos cantó sus pequeñas pasiones y sus hermosos sueños, sus tristezas y sus dolores mansos ahogados en lágrimas. Con estos materiales forjó su primera novela, *Aires de mar*, más admirable por lo que deja entender que por lo que expresa. Pensad qué ingente capacidad artística supo penetrar dentro de esas almas casi muertas en la abrumadora pesantez del medio circundante, y que un día resucitan á la luz; pensad qué delicadeza de intuición implica; pensad qué enorme cantidad de energía desarrollada presupone; pensad, sobre todo, lo que vale una obra de este género por lo que oculta. Ved, por ejemplo, la gran fuerza de observación que requiere haber podido comprender las sombrías audacias evocadas á veces en esos espíritus apacibles de mujer por un desengaño. Esos espíritus sienten, cuando una resolución les hiere, extrañas rebeldías, en ellos inconcebibles; después reaccionan, comúnmente por una crisis de lágrimas. Acebal comprendió este estado de alma común en las almas vírgenes, prendadas de un sueño, que rompen en llanto al sentirse desgarradas las alas. Y puso en boca de Araceli, la heroína de *Aires de mar*, cuatro palabras que son un alma entera, y toda una vida. ¿Qué importa en estos mo-

---

dentro de sí. No se hace bastante justicia á la fluidez y frescura de la imaginación del hombre. La vida puede parecer desde fuera un insignificante montículo de tierra; pero *acaso su corazón encierre un camarín de oro donde reciba un delicioso baño...* El fondo del placer de un hombre es muy difícil de comprender. Puede derivar unas veces *de un simple accesorio*, como una linterna, de igual modo que puede *obedecer á misteriosos procesos psicológicos.*» Nótense bien las palabras por mí subrayadas, porque contienen toda la justificación del estudio realista para la novela.

mentos de intensidad dramática la corrección de la frase? ¿Qué importa el lenguaje castizo ó caprichoso, de diccionario ó de salón? Lo verdaderamente sublime entonces es el corazón que se siente latir bajo las letras impresas.

*
* *

En *Aires de mar* se reveló un espíritu profundamente inquieto y, por lo tanto, profundamente lírico. Como gran lírico que era, Acebal llegó en su novela á dos conclusiones consoladoras que á algunos parecerán desesperantes: que la vida está tejida por las hadas madrinas de la miseria y del sufrimiento, y que sin estos dos acicates que espolean la vida, ésta no tendría valor alguno. Conclusión sedante y letificante, como que infunde una resignada y melancólica placidez; conclusión á que había llegado uno de los mejores poetas franceses de la actualidad, Francisco Vielé-Griffin, cuando cantaba:

Que toute chose est triste
Et triste aussi l'amour...

La desconsoladora verdad de la tristeza del mundo —que da alas á la fantasía para volar hacia las regiones del Ensueño—nos da la base para señalar en qué sentido el naturalismo puede llamarse romántico. Esta desconsoladora verdad es la que reconocieron Flaubert, Zola, Daudet, los Goncourt; de esta desconsoladora verdad hablaba otro de los mejores novelistas del naturalismo, muy amado de Acebal, Guy de Maupassant, que escribía, en su ciclo de cuentos titulados *Ansias de goce y de vida*: «Breves memorias, asuntos insignificantes, dramas humildes presentidos, adivinados, tal vez sospechados, para un alma joven é ignorante aún, son como hilos que me guían *al conocimiento de la desconsoladora verdad...*» Y sin incurrir en la detracción, diré que nunca los román-

ticos, en sus llantos líricos, se expresaron más románticamente que este fiero y bravo naturalista.

Mas ya es hora de que vengamos á tratar de *Aires de mar*, dejando sin explanar la segunda conclusión á que en ella ha llegado Acebal hasta después. *Aires de mar* es —y no temo engañarme al decir esto—la primera novela de las vidas humildes que en España se ha escrito. En ella se estudia con tal intensidad lo mismo el medio ambiente que los personajes (tanto unos como otros penetrados de humildad y obscuridad), que el alma más inimaginativa, la inteligencia más desnuda de potencia fantástica, se representa, sin necesidad del auxilio de la pintura, un mundo con los datos que le proporciona el novelista. ¿Quién no erige un castillo de sueños sobre la base de estos apuntes realistas, tan sinceros, tan hondos? Con la simple notación, con la transcripción escueta y honrada de los aspectos más bellos del mundo exterior, Acebal consigue tan prodigiosos efectos de emoción artística como los más abultados y tumefactos líricos. Esta muchacha que vive en una tortuosa y sombría callejuela de provincia... y que sueña con excursiones á países lejanos... y que vive una vida monótona sin más placer que la visita anual, en primavera, á las Claras... y que un día se enamora de un piloto, que llena su ideal de exotismo y de fantasía... y que al saberle imposible de amar, siente dislacerada su más interna entraña y perdidamente llora, viendo deshecho su sueño... ¡todo esto es sencillamente inefable!

En la novela hay fragmentos descriptivos, de un descripcionismo psicológico, si puede hablarse así, tan evocadores y representativos como este que la comienza: «La callejuela en donde vivía Araceli era de lo más solitario de Villamayor. A un lado casucas bajas, muy viejas, pero enjalbegadas, con balconajes verdes. Al otro lado el muro de la catedral, que daba á la calle un aire de recogimiento, de misterio, tono tristón. Entre los guijarros re-

ventaban matas herbosas, favorecidas por la sombra húmeda del templo, y arriba, entre el paredón y los aleros salientes, la raya azul de un cielo castellano» (1). Y ved aquí cómo Acebal insiste en esta manera de escribir por rasgos ideológicos más bien que pictóricos; esta manera de hacer que tanto impresiona y que ha sido fortificada, si no traída á la novela española por el autor de *Huella de almas*. «Al abrir las vidrieras de su cuarto, escribe más adelante, trascendía olor á incienso, melodías de órganos, cantos retumbantes, bocanadas frías, *el hálito de la catedral.*» Esta última frase es admirable de condensación: parece decir: nada valen las descripciones coloristas, detalladoras, pictóricas, si no se las completa con un rasgo psicológico, lírico, como este del *hálito de la catedral*.

Hay, además, atisbos de psicologismo femenino tan intensos en la obra de Acebal, que se siente uno inclinado á pensar si el que los ha tenido sería un nuevo Tiresías, aquel sér feliz que, de haber realmente existido, hubiera sido el más afortunado de los mortales, puesto que ejerció la actividad y la pasividad, que tuvo primero la delicadeza y la gracia, y luego la virilidad y la robustez, que fué, en fin, mujer primero, luego varón. Claro es que el artista interrogado nos contestaría lo que Sainte-Beuve contestó á una dama curiosa: «No, señora; yo no soy el adivino Tiresias; yo no soy más que un hombre que os ha amado mucho» Vengamos, pues, al pensamiento. A la terminación del capítulo primero de su hermosa novelita, escribe Acebal: «...Sus ensueños no eran frívolo aleteo, sino ímpetu sano de correr el mundo, de saciar los ojos de la carne con los panoramas, con los paraísos de que su espíritu estaba ahito; bosques vírgenes, verjeles de ambiente balsámico, riberas azules, y sobre todo el mar,

(1) *Blanco y Negro*, núm. 512 (23 de Febrero de 1901).

el mar inmenso. ¡Señor, que al entrar un día por la Puerta de los Mártires, en vez de sumirse en la catedral, húmeda, lóbrega, hallase de la otra banda del Océano, cuyas olas batiesen el muro negro, hasta derrumbarle y salpicar con su espuma su balcón!...» Pero aun es más hermosa la adivinación psicológica y el empeño noblemente inquieto de escrutar en el espíritu femenino que suponen las siguientes observaciones del capítulo segundo, donde á una intuición notable de la vida interior se une una justa descripción de la vida exterior en una pequeña capital de provincia castellana. Dicen así: «Los demás visitantes no aportaban ni un átomo de fuerza vivificadora; todos hablaban en tono de rezo, con aire plañidero, acomodado á la existencia mortecina de Villamayor. Era ésta un apelmazamiento de viviendas en torno de una catedral, cuya sombra caía sobre media ciudad por la mañana, se replegaba á mediodía para dejarse caer á la tarde sobre la otra banda, impregnándola de una austeridad que á través de los siglos determinó un modo de ser, un estado de alma en el poblachón vetusto.»

Con estas palabras, ¿no ha creado Acebal—en los imaginarios dominios de esa *geografía moral* de que hablaba el autor de *Sotileza*—una ciudad-tipo, que es como una página en blanco sobre la cual pudiera trazarse un nombre cualquiera que convenga á cualquiera de nuestras arcaicas y conmovedoras ciudades de España? Pero debo seguir transcribiendo, para llegar al punto que he señalado como intuición psicológica maravillosa. «La niña de Orbón creció en este ambiente, más tenebroso en la calle del Remedio con la vecindad del templo. Los transeuntes eran tan escasos, que Araceli llegó á conocerlos todos y á servirse de su metódico pasar como de las manecillas de un reloj que señalan horas, medias, cuartos. Por ejemplo: paso tardo de mulas que un labriego conducía á las mieses, hora de levantarse; una vieja que cruzaba y se metía

por la Puerta de los Mártires, hora de que su papá marchase á clase; tres ó cuatro canónigos, zancajeando uno tras otro, las dos y media. Por procedimiento tan peregrino como el de las horas señalaba el paso de las estaciones, valiéndose de las fiestas de allá dentro. La llegada de los días tristes, lluviosos, aquellas mañanas cenicientas en que hasta los mártires de enfrente parecían tiritar de frío, toda la tristeza inverniza se anunciaba con repique de la *Santiago* y la *Blanca*, las campanas más escandalosas, con mucho pandereteo y misa de pastores, cabalmente cuando los pastores andaban arrecidos. Atisbaba la primavera, verdeaban los arbustos en el jardincillo del claustro, volvían las golondrinas á sus nidos de las gárgolas, pues la *Blanca* y la *Santiago* enmudecían, y allá la *gorda* se encargaba de saludar la llegada de pájaros y flores con campaneo grave, cual si doblase, y de las bóvedas abajo mucho tender trapos negros, y los del cabildo canta que te canta con voces más cavernosas que nunca, como si el arribo del buen tiempo fuese cosa digna de ser pregonada con tan congojosos trenos. La primavera se anunciaba, además, con un suceso de los más sonados en aquella existencia: la visita á las Claras. Quince días antes comenzaban los preparativos: se apalabraba coche, se escogían los jamones más magros para obsequiar á las señoras, y el día convenido, con el alba, salían en una carretela de la calle del Remedio al campo.» Toda esta larga página es admirable, y por eso me la he permitido citar. En ella, aparte de su mérito artístico y formalista, hay el mérito puramente intrínseco de que se explana una gran verdad psicológica, lo que yo gusto de llamar un teorema lírico. Se ha notado, en efecto, que la intensidad de vida interior parece dar también intensidad y realce y magnificencia á los más insignificantes acontecimientos de la vida exterior. Leopardi, que sabía bien á qué atenerse—pues su existencia fué puramente una dilatada é intensa vida interior—,

escribía, hablando de las causas psicológicas de la afición que la humana gente tiene á los aniversarios, lo mismo religiosos que civiles y públicos que privados: «Se ha observado á este propósito que *los hombres sensibles y acostumbrados á la soledad ó á conversar consigo mismos* son los más aficionados á esos aniversarios y á vivir, por decirlo así, de sus recuerdos, diciéndose para sí: en tal dia como hoy me sucedió tal ó cual cosa» (1).



En conjunto, toda la primera novela de Acebal, como casi toda la obra de los novelistas modernos más avanzados (avanzados en propulsiones y atisbos estéticos), tiende á realzar ese tipo de belleza en el cual hasta el tonante Hegel, rehacio á todo lo que significase realismo, veía *una especie de expresión simpática*, y es esta belleza «la que se encuentra parcialmente en *objetos insignificantes destacados del conjunto animado de un paisaje*, en parte *en las escenas de la vida humana que pueden parecernos*, no sólo *pequeñas*, *sino vulgares* y triviales» (2). ¿Habéis percibido bien el vigor de las cláusulas subrayadas? Ellas me dispensan de todo comentario, como suelen decir los escritores exhaustos, y como yo digo ahora porque no es posible decir otra cosa; ellas expresan á maravilla, mejor que yo pudiera hacerlo con deshilvanadas glosas, la justificación de la estética de Acebal, el más original de los novelistas españoles, si no por *la manera de hacer*, sí por la *manera de ver* los personajes que saca á escena, por el ambiente de que los rodea, por la psicología de que hace alarde y que ha merecido tener ya tan aventajados y pres-

---

(1) *Pensieri*, XIII.
(2) *Estética*, t. II, § II.

tigiosos seguidores ó secuaces (decir imitadores ó discípulos sería flagrante adulación), como ese segundo gran novelista de las nuevas generaciones que se llama *Mauricio López Roberts.*

Ved ejemplos palpables de este procedimiento artístico. Ved cómo de la descripción de un paisaje, en sí nada importante, surge una terrible idea que influye en la concepción eudemonológica de la muchacha. «Su papá dormitaba; Justo, en el pescante, parecía dormirse también; hasta el cochero daba cabezadas de soñoliento. Sintiéndose así sola en medio de la estepa, camino del monasterio de las Claras, daba suelta á sus pensamientos, que, como si saliesen de una jaula, alzaban el vuelo, recreándose en la amplitud de la llanura, surcándola, ávidos de abarcar en un vuelo el mundo hermoso que pintaban los librotes del señor catedrático. Pero nada, nada; ante tan gran desolación, se metían otra vez en la jaulita, convencidos de que todo aquello, aprendido en la calle del Remedio, eran embustes de lo más burdo, pinturas, mentira. La verdad del mundo era aquélla, la que veían los ojos de la carne, verdad semejante á la que verían los ojos del espíritu: todo árido, seco, sin más que un leve verdor de primavera fugacísimo, así en la tierra como en las almas.» ¿No es admirable esta imagen de una vida, esta expresión de lo que Maupassant llamaba *l'humble vérité*, expresada con una alegoría tan artísticamente trazada?

En el capítulo cuarto de la terminación hay un grito, un grito imponente y desgarrador, de un alma, el grito á que aludí antes, cuando dije que á veces estas almas sencillas y sin un pliegue tienen desbordamientos trágicos. Hay en este grito el prenuncio del dramaturgo que más tarde había de ser Acebal. En efecto, el autor de *Huella de almas* ha pasado, en un tránsito casi brusco, sin solución de continuidad, lo que demuestra que á la naturaleza literaria no es aplicable la exacta frase de Linneo, tan exacta para la na-

turaleza física (y perdón por la redundancia, pues son dos palabras que se entrechocan y casi se repugnan, toda vez que valdría tanto decir *naturaleza natural ó fisis física)*, de la cual decía el sabio—en latín macarrónico por cierto—que no da saltos *(natura non facit saltus);* ha pasado, pues, Acebal, de historiador de las vidas recónditas, olvidadas y mansas, á dramaturgo de fuerza y empuje. Así ha demostrado serlo en su obra teatral *Rebelde*, llena de vigor, y hasta en ciertas escenas de *Dolorosa*. Decía, pues, que en el capítulo cuarto hay un grito verdaderamente dramático, emocionante. Leed: «Era un hombre de mediana estatura, recio, de rubia barba, pero la tez curtida de un tono tostado, mirada viva, algo insistente, y aire de placidez y calma en toda su persona. Araceli observó que tenía para su madre consideraciones y delicadezas que eran casi mimos. Habló de su venida, del eterno viajero, mostrando alguna fatiga de tan errante destino, columbrándose un corazón templado para los grandes combates de su oficio, pero también abierto á las dulzuras del hogar. Aquella noche, al dar un beso á su papá, le dijo Araceli:—Prométeme, si llega el caso, que no has de oponerte; aquí, donde me tienes, decidí en mi destino: ó Clarisa ó mujer de un piloto.» Esta manera, á la vez recatada é imperiosa, de expresar sus más íntimos sentimientos, que caracteriza á la mujer, acusa en Acebal á ese espíritu inquieto que antes yo trataba de retratar y que es el espíritu del novelista. Para escribir esto debió pensar Acebal: por qué una mujer, que ha vivido hasta entonces aislada, reclusa, monjil, puede, llegado un momento, enamorarse, y enamorarse con tan viril y noble terquedad de un hombre. Acebal debe haber leído primero en el alma de una mujer así, y después haber deseado albergarse en el alma de un hombre como aquél... Y esto es (repetirlo conviene) lo que caracteriza al novelista: el deseo de encarnar en muchas almas, el ansia de vivir mu-

chas vidas... El novelista quisiera ser ubicuo y omnipresente. Debe anhelar ser aquel piloto de quien se enamoró una niña viendo entrar su buque en un puerto de mar; aquel actor con quien tantas mujeres soñaron al verle salir á la gran escena iluminada; aquel canónigo que dejó prendada á una joven en una mañana de pontifical... Vivir muchas vidas, entrar en muchas almas á la vez: he aquí el ideal de todo bello espíritu inquieto.

En el capítulo V hay una hermosa reversión al tema directivo de la novela. «Ella quería adjudicarse, en el reparto de la comedia humana, el papel humilde, pero interesante, *de mujer del marino*, siempre despidiéndole, siempre esperándole, nunca la felicidad suprema; unas veces ansiando el arribo, otras recelando la marcha, y entre la llegada y la salida, un día radiante, un día de amor inmenso. Y otra vez á esperar; esperar siempre; vivir en el hermoso poema de la esperanza. Y luego... sí, eso es, muchos hijos, como los Surrocas: ¡ay! muchos, y todos para el mar, para aquel mar majestuoso que engrandece las almas, que las purifica, como la de Alejandro; todos, todos al mar, á ganar en él su pan cotidiano, lejos, lejos de la tierra, sin inclinar hacia ella la cerviz: la vida marina habitúa al hombre á mirar alto, á mirar al cielo.» ¿No es esto asombrosamente lírico y conmovedor? No lo dijo mejor, aunque sí más concisamente, el divino Campoamor cuando hablaba de

... aquel marino
Que tiene el alma, como el mar, inmensa.

El psicólogo, que es Acebal, sigue paso á paso las evoluciones de su heroína admirable. El capítulo VI es uno de esos capítulos definitivos que bastan para acreditar á un autor como el de *Aquel animal* en *La Tribuna*, el de las cita en Rouen en *Madame Bovary*, el de la caída en *O Primo Bazilio*, etc. Analizando las primeras impresiones del naciente amor de la dulce Araceli, escribe Acebal:

«Pasó el verano; empezaron á ver el mar con tonos de otoño. Los crepúsculos tomaban un matiz frío, triste, pero que á la de Orbón le producían suave deleite. De Villamayor, ni acordarse; aquello sí que era triste, y de una tristeza monótona, que no mueve el alma, sino que la enmohece. Y el *San Fernando* en dique todavía; por lo cual el segundo de á bordo continuaba en Marines, solazándose con la vida de familia, por la que tantas veces suspiraba en la soledad del camarote. A este hombre, pensaba Araceli, en vez de endurecerle el roce del mar, le dió ternuras infantiles. Mezcla tal era su encanto; á su papá se lo dijo algunas veces:—Hombres así no los encuentras tú tierra adentro; parece que se les pega al alma un poquito de la grandeza del mar. No te rías, los de allá no son así.»

Pero en el capítulo final hay un rasgo verdaderamente dramático, un lamento trágico de tal intensidad, como yo he oído pocos en la literatura moderna. Será bien transcribirlo, como remate de las notaciones que me han ocurrido sobre *Aires de mar*, pues ha de ser, en verdad, un digno coronamiento de ellas, mejor que el que pudieran sugerirme mis aprovisionamientos críticos. Después de haber perdido la mayor ilusión de su vida al saber, por un retrato encontrado en el camarote, que Alejandro tiene novia; después de haber arrojado ya al fondo del mar, «como cadáver, con un plomo á los pies, su amor, el amor de su alma», Araceli «se acostó para conseguir quedarse sola y dar desahogo á su pena. Esta era honda; á la superficie nada, ni lágrimas ni suspiros. En altas horas, insomne como estaba, oyó resonar allá lejos un quejido prolongado, que empezó ronco y acabó estridente; otra vez más largo, mucho más agudo; aún otra vez, con su cadencia quejumbrosa. Era la sirena del *San Fernando,* que zarpaba. Quizás fuese el mismo Alejandro, que así se despedía de los suyos. Se tiró de la cama y abrió el bal-

cón. No veía nada; recordó la noche de su llegada á Marines. Con la vista recorrió ansiosamente la inmensidad negra: ¡nada, nada! Un momento le pareció alcanzar el centelleo de una lucecilla; nada, no había luz ninguna. Tuvo ganas de llorar; quería que las lágrimas acudiesen, pero las pícaras no acudían. Y vuelta á sondear en la noche; ya iba á volver al lecho, porque á ella qué le importaba luz más ó menos, cuando oyó mucho más lejos la sirena otra vez, rasgando con su nota seca la lobreguez del espacio. Había algo de lástima y algo de burla en aquel silbido. Y era él, seguramente era Alejandro.—¡Alejandro, adiós! ¡Qué bien hubieras hecho en dejarme aquel día sobre la peña, que me cogiese una ola, que me tragase el mar! En este momento acudieron las lágrimas; llorando se metió en la cama.»

***

Los que filosofan á lo jónico moderno y piensan que todo es electricidad, como decía con su punzante gracejo el inmortal *Clarín* (léase que todo es literatura y malas traducciones de Maucci), no creerán en nada de esto que voy diciendo. Para ellos no tiene mayor ó menor importancia que un buen señor se tome la molestia de sondear en el para ellos superficial espíritu de las señoritas de la clase media. Pero las almas sensibles me entenderán. ¡Abominación!, rujan con desdén los intelectuales. Sólo he de decirles que yo mismo, en cuanto intelectual, me siento despreciable. El intelectual es el *homo mendax* del Salmista. Los intelectuales son canallas; yo mismo lo soy, desgraciadamente. Hombres conformados distintamente que los demás hombres, deben tenerle sin cuidado al artista. Yo busco *un hombre entre literatos*, y aun no lo he encontrado. El día en que lo halle, á él confiaré mis más íntimas cuitas profesionales. Mientras tanto, paso bien sin la sanción de esos cerebros semovientes que andan toda la

vida buscando frases ó husmeando paralelos y similitudes malévolas entre dos autores: *et cætera dira* (y otras cosas horrendas)...

Vuelvo á mi asunto. El estudio de estas almas humildes y sencillas ahonda más y más, se intensifica en las páginas de *Huella de almas*, donde se traslada á la novela la vida de esas familias madrileñas que todos tropezamos en las tardes de domingo. Al verlas, sin duda los intelectuales nos condolemos de su mezquindad y de su cursilería;—frase consagrada. ¡Allí, sin embargo, palpitan las bellas novelas realistas que nos harían falta para refrescar nuestro espíritu aridecido por la demasiada crítica! ¡Allí, bajo aquellos sombreros pasados de moda, en aquellas cabecitas blondas ó rizosas! ¡Ah, cuántos ensueños allí se cuidan, cuántas ilusiones se cobijan, cuántas muertas fantasías tienen allí su dulce nicho!—El hombre, el vilipendiado hombre—quiero repetirlo bien—es el inagotable manantial de temas artísticos. Nosotros, sin embargo, abandonamos al hombre por el libro y á las mujeres por las bibliotecas (que, por otra parte, son unas buenas hembras), olvidando que vale más estudiar un hombre que diez libros, y una mujer más que diez hombres y diez bibliotecas...—Mas ya es hora de seguir con *Huella de almas:* he comenzado á describir el tipo representativo de burgués, y, sobre todo, de burgués madrileño, que es Sergio Soto. La muerte de D. Cayetano, su jefe, y la visita de pésames hecha á la familia, le dan ocasión para deleitarse en una alegoría de aquella vida mansa de hogar, con su vida interior. «La quietud dolorosa de aquellas mujeres, el ambiente de tristeza que allí se respiraba, la modestia misma de la estancia, todo tan recogido y tan íntimo, le pareció una prolongación de su alma, también á media luz, modesta, dolorida...» Aquella misma noche—tanta verdad es que en una hora se puede vivir y se vive á veces más que en muchos años de existencia—hay en su alma una sucesión

de cosas indefinidas. En la penumbra del comedor ha visto á la hija del jefe, ha visto como se ve á los espíritus hermanos: con la rapidez de un ensueño, y la intensidad de dos almas que se hablan sin decirse nada, en el presentimiento de su unión misteriosa. «En aquel segundo la vió como tal vez no la hubiera visto nunca en horas enteras.» El amor reverdece su corazón como una lluvia fresca reverdece un campo ya amenazado de sequía. Siente la palpitación de ese sentimiento con una vaguedad original, sin acometidas pasionales, con la imprecisión de algo nuevo que despierta en él. El mismo lo explica: «Repara que con el disgusto, con las impresiones inesperadas... estás un poco... Sí, es verdad, estoy con un poco de borrachera...» Embriaguez espiritual, propia de todos aquellos hombres, que, viviendo por lo común en aridez desoladora, experimentan de súbito una impresión fuerte ó sólo *inesperada*, como él dice. ¡Ah, lo sólido!... Estoy cansado de lo sólido... ¡Ay, qué vientecillo tan rico! Me gusta precisamente porque no es sólido. Lo que ahora me apetece á mí es lo más ligero, que es lo más gracioso del mundo: me apetece canto de pájaros, me apetece olor de azahares, me apetece oir el chorro de una manga de riego cuando rompe y chasquea como si cascasen nueces, me apetece traqueteo de tren en túnel.» Cualquiera diría aquí: ó estamos en los límites de la locura, ó en los linderos de la estupidez. No; es símplemente que asistimos á la agonía de una voluntad. Este hombre tan pacífico, tan metido en sus libros, tan equilibrado hasta ahora, se siente moderno, y por lo tanto, enfermo del alma, y va perdiendo la razón de vivir (1).

---

(1) Los entusiastas psicólogos de laboratorio, rutinarios como todos los espíritus inferiores que aspiran á una superioridad imposible (clasifico así á todos los intelectuales de segundo orden, sean artístas, pensadores ó científicos, que suelen ser de espíritu todavía más estrecho que el hombre vulgar), me harían un gran favor

Cuando es fuerte, sano y joven, y además se ama, esto no puede durar mucho. La vida es luz y alegría, y hay que tomarla tal como es. En el alma del bibliotecario entran sensaciones nuevas—y ese aliento de felicidad sentida cuando uno es amado, que no se expresa y que no se comprende; Acebal define esta disposición de espíritu con lo único que puede definirse: con una imagen—y bien feliz por cierto. En el palacio de Ruzafa, frontero á la casa de los Bustamantes, los sirvientes trajinan, limpiando y oreando las estancias. Es que los señores vuelven... «Ahí está la imagen mía—pensó Sergio;—un caserón sombrío, cerradas las maderas, cubierto por una capa de polvo rancio, todo oscuro, silencioso, hasta que un día, eso, eso, un día vuelven los amos, viene la señora...»

Una voluntad así, tan voluble y tornadiza como es la del protagonista, necesita, para no caer en el fango ó no perderse en el éter, *un instrumento de tortura.* «Era su propio inquisidor y su verdugo, que con inclemencia castigaba, tundía hasta meter en razón su frente alborotada por los ramalazos levantinos y levantiscos que alguna vez venían á recordarle que era de allí abajo, de país caliente, de tierra soleada. Pero las tristezas habían podido más que los fulgores de la provincia nativa... Sergio era un huertano de los que no se impregnan de la luz torrencial que el cielo arroja sobre su huerta, que no vibra ni se estremece con la palpitación de aquella atmósfera caldeada, sino que viene á la meseta rasa de Castilla, trayendo empapada el alma en la melancolía que de las tierras ardientes brota, suave, tristona, de aroma tenue como violeta.» La muchacha muere, de esa enfermedad que yo no nombraré y

---

si se dignasen pasar la vista por las páginas de esta novela. Acabarían por reconocer que para estudiar lo que ellos llaman un *caso* no se necesita acompañar de palabras técnicas las anotaciones hechas.

blande su guadaña con más bríos entre los campos del nivel común, entre las tierras rasas de la mediocridad; después de su muerte el prometido se entrega á desvaríos románticos, de un romanticismo sin explosiones: visitas á las iglesias de monjas en la madrugada, «pegándose al culto en su forma humilde y dulce misa de alba»; paseos por los jardines retirados, anhelos de vida claustral, intervalos de goces en la vida, renovados abatimientos, fugitivos despertares á la realidad, nuevos ocasos é inmersiones en el misticismo enfermizo, y así se arrastra la existencia de ese hombre tan manso é igual como lo es y lo será siempre la de las gentes medias. Para ellas el sentimentalismo no es una astucia ó un recurso de la naturaleza, sino un resultado forzoso de esta vida uniforme y quieta, en la que no pueden encontrar más sedante consuelo que ese sentimentalismo del cual todos estamos tocados, porque en este mundo sentimental, cerebrales por educación ó por temperamento y sensitivos por temperamento ó por educación, todos vamos urdiendo una trama de acciones inconscientemente sentimentales.

Esto no lo querrán comprender los intelectuales, porque todos, menos los que son poetas—y quien dice poeta es claro que dice sensitivo—, están encanallados por el cerebralismo, el gran factor de todo encanallamiento, el gran cómplice de todas las arideces espirituales. ¿Cómo ha de comprender que se escriban novelas sobre la vida de la clase media en Madrid esa juventud pretenciosa y tan vacua como una pompa de jabón, que se juzga feliz por haber nacido después de Claudio Bernard y de Büchner, que cree en Marx y adora en Letourneau, que se nutre de Spencer alternado con Nietzsche, que tiene por oráculo á Max Nordau y por sibila á Sergi; que por cafés y tertulias anda vociferando á propósito del problema agrario, de la jornada de ocho horas, de la europeización de España y de otras cosas no menos horrendas y retum-

bantes? Y es que hay un cinismo cerebral mil veces más reprobable y más repulsivo que el cinismo puramente sensual de que alardean algunos desgraciados consumidos por la degeneración: y es ese el cinismo de los que ahogan voluntariamente el sentimiento para sentarse á la mesa y devorar los tomos de la biblioteca Alcán (1).

* * *

Aun en *Dolorosa*, su última obra, donde ya escala otras esferas sociales, vemos á Acebal deleitarse en la descripción de esos personajes sombríos que pasan por la vida, según la frase de un muy eximio novelista, como «uno de tantos comparsas que aparecen y desaparecen de la co-

---

(1) Perdónenme los que se sientan heridos por las mortificantes alusiones que hago á continuación; pero las hago con el propósito de conseguir que lleguemos á convencernos de que no hay motivos para despreciar el gremio de los que llaman *literatos frívolos*, porque se haya leído á Max Müller—traducido quizás... Créanme los científicos á quienes admiro como el que más, cuando no se extralimitan fuera de sus dominios. el estudio de un alma es mucho más interesante y mucho más difícil que el estudio de una lengua muerta. No se reduce el intelectualismo á devorar volúmenes y volúmenes de sociología más ó menos auténtica: como los de esa venerable biblioteca Alcán, el gran fraude del siglo XIX, que nunca me cansaré de fustigar... Y perdone también el insidioso y molesto y genial Unamuno que recabe para mí la paternidad de esta idea de vindicta organizada por los que nos sentimos defraudados, en la época de nuestra dentición intelectual, por la terrible biblioteca Alcán. Claro es que ya Remigio de Gourmont había tronado contra la ciencia alcanesca ó alcanizante—que dice el inmortal autor de *Tres ensayos*—y Palacio Valdés había insinuado algo en uno de los humorísticos trabajos que tan poco ha prodigado fuera de su labor novelesca. (Véase la carta-prólogo al libro *Asturias*, de Canals.) Bien ve el autor de *Paz en la guerra* que yo soy honrado y señalo los precedentes; pero que me conceda el derecho de arrogarme la paternidad relativa.

media humana sin grandes ruidos ni trompeteos». Es don Nicolás Krazewski, desterrado de Polonia, viejo profesor de pianos, que introdujo en España las polonesas de su paisano Chopín; son los de Láinez que van á pasear al Canalillo. Es el ejército ignorado de los humildes, cuyo reinado Maupassant inauguró en la novela. Acebal los estudia como Maupassant, pero con más honradez, si hay grados de honradez en el arte. La gran originalidad que aporta á la novela española contemporánea es ésta: la del estudio de las vidas obscurecidas. Era, pues, proféticamente cierto lo que un día dijo un gran novelista olvidado, Matheu: «Tal vez haya llegado para el arte, como para otras entidades sociales, el cumplimiento de la máxima evangélica que profetizaba que sólo los humildes serían exaltados» (1). La pluma de Acebal tiene matices adecuados á las gentes que con preferencia estudia; y

---

(1) *La ilustre figuranta*, 557.—En esto, sin duda, pensaba también Flaubert cuando escribía: *L'art doit être bonhomme.* —Y sin embarazo, aun hay quien, como Eduardo Rod, protesta de la introducción y decorosa presentación de los humildes en el arte, movido de no sé qué fútiles razones, y llamando á esta teoría «doctrina desgraciada que, aparecida con Madame Bovary, se desarrolla en *L'Education sentimentale*, y tiene coronamiento en *Bouvard et Pecuchet*, disminuyendo una obra en otros respectos tan bella». «De Flaubert, añade, ha pasado al naturalismo, que la ha exagerado; ha impregnado casi toda la novela contemporánea; á causa de ella *algunos jóvenes en la edad de las ilusiones, ahogando su afición natural á lo ideal* (¡¡¡ *??? sic, charmant*;— todo esto de mi cosecha), han consagrado sus primeras fuerzas á estudios de fealdad y de banalidad, por los cuales violentan tantos héroes vulgares ó viles—como si tales modelos no fuesen precisamente los menos *representativos* (y Sergio Soto, ¿por ventura no lo es?) que un escritor pudiese adoptar, como con toda evidencia no fuese por sus ejemplares escogidos (*??? oh, que c'est ravissant, dis-je)* como un novelista puede descubrir mejor la humanidad. *(Nouvelles études sur le XIXe siècle*, páginas 28 y 29.)

creo que su espíritu, poblado de visiones artísticas, se halla más en consonancia con esta especie de personaje que con los de alma aristocrática y sensual que en *Dolorosa* presenta. Aun con estar en esta última obra algo distanciado de sus primeras tentativas, y con no encajar tan perfectamente en los moldes de su personalidad este último aspecto, es forzoso reconocer la perspicacia psicológica que aquí despliega. Especialmente en el capítulo XXXV, la escena de presentar el retrato de Telva la jorobadita y la hija de los Krazenowki es de una realidad y una delicadeza asombrosa, no menos que el último capítulo, donde el desenlace — es decir, lo artificial, lo estudiado, de todas las novelas — queda envuelto en un misterio y una vaguedad de efecto portentoso, alcanzado por pocos novelistas antes de Acebal.

Claro es que falta en la última novela de Acebal lo que abundaba y rebosaba en la primera: calor de humanidad y sinceridad. Ha sido menos vivida — se le ve —y, por lo tanto, menos amada, y no tan bien ejecutada. Hay, en cambio, más concesiones al método naturalista, como lo demuestra la descripción detallada del tenducho en el capítulo I, en el cual, sin embargo, hay atisbos ideológicos como éstos: «Vendíanse aquellas cadenas para amarrar al establo las bestias de labor, y vendíase también el alambre para cercar prados, que es una manera de amarrar la propiedad» (1), y evocaciones como ésta: «Los potes y las trébedes, que evocan noches invernales en cocinones de aldeas» (2); — ó la minuciosa descripción de las piezas que componen un carro en el capítulo V, donde hay, sin embargo, imágenes tan acabadas como ésta (3): «Eran grandes y ostentosos como navíos de tres puentes». Esta es,

---

(1) *Dolorosa,* pág. 7.
(2) *Ibídem*, 8.
(3) *Ibídem*, 25.

como he dicho, una concesión al método naturalista feroz. En los tiempos de rimbombante formalismo, cuando hizo furor *la sinfonía de los quesos*, estuvo muy en boga también un modo de describir recargado, superfluo é inoportuno, en virtud del cual, aquel que tenía en su poder una detallada descripción del censo electoral — como notaba con su fina soflema el gran *Clarín* (1)—la encajaba en el primer novelón naturalista que componía como Dios le daba á entender. Involuntariamente nos hace pensar en eso la descripción del carro que ostenta (así literalmente) Acebal en el quinto capítulo de su novela.

Hay, no obstante, capítulos tan completos como el décimo, donde se describe con intensidad una correría de adolescentes un día de nieve. Hay aquí trozos psicológicos y descriptivos, ó en resumen descriptivos del mundo interior y exterior, tan relampagueantes de metáforas, de bruñidas y labradas imágenes como las que voy á citar. «En aquellos días atravesaba Jorge una de esas crisis de adolescente, episodios al parecer livianos que rozan la vida con levedad volandera, pero muchas veces truecan su marcha, cambian su rumbo» (2). «Ni aun las mañanas de estío eran tan diáfanas como aquella, y además el aire, que parecía picotear el rostro con agujas de hielo, metíase por los poros, colábase en el alma agitándola con impulsos volanderos» (3). No menos admirable es, porque nos da sensación de algo muy vivido, todo el capítulo XII, donde á la vuelta de la excursión entre la nieve, la madre descubre en el hijo las huellas de la *primera salida*;—de esa primera escapada del adolescente á los campos de Montiel, del licor, del tabaco, de todo lo que él piensa que le

---

(1) Véase el prólogo á *La Cuestión palpitante*, de la señora Pardo Bazán.

(2) *Dolorosa*, pág. 53.

(3) *Ibíbem*, pág. 54.

erige en hombre; de esa primera escapada tan inquietante para las madres. Esto es cálido, vívido, tal como podemos comprobarlo á todas horas entre nuestros vecinos ó entre nuestra misma familia. Hay aquí fragmentos notables de observación psicológica; el diálogo entre la madre y el hijo es de lo más hermoso que tenemos en novela española. Lo más asombroso en la última novela de Acebal es la concepción. Siguiendo los capítulos, se ve cómo toma incremento y cómo adquiere espesor, densidad, cómo lo va absorbiendo todo. El capítulo XV y el XVI son en este orden representativos y admirables. La concepción no debe negarse que es grandiosa: ver cómo los ensueños de una madre burguesa van cayendo uno á uno bajo la imperiosa y prepotente mano de un artista. El capítulo XVIII es pasmoso por la manera de ir infiltrando la sacudida dramática, el golpe trágico que ha de decidir de toda una vida y conmoverá toda una familia. El adolescente con visos de artista, que se siente declasado en su ambiente burgués, es un tipo de tanta sobriedad como magnificencia novelesca. Y el corazón de una madre bondadosa que se va rindiendo á la fatalidad de los hechos, es un estudio del natural á que nos tienen poco habituados los novelistas españoles. En el capítulo XIX hay un hermoso fragmento. Es cuando la madre recibe las primeras noticias y el retrato de su hijo. «Doblando la hoja volvió á la calle —dice el novelista—y al llegar á la Plaza de la Feria oyó que los pájaros cantaban entre las copas de los árboles; hasta vió á algunos andando á saltitos por encima de las pequeñas praderas. Parecióle que ella también andaba á saltitos. Pero no; ella andaba como siempre; era su corazón, que andaba como los pájaros de la plazuela» (1). Y como reversión al naturalismo fuerte que en Acebal ape-

(1) *Dolorosa*, pág. 123.

nas se había esbozado, tenemos el capítulo XXIII, rico de emoción dramática, uno de los más interesantes del libro. Mas en conjunto todo éste, si no tan coordinado é intenso de vitalidad como el otro, acusa en Acebal una benéfica variación de procedimiento. Y ahora voy á hablar de esto un poco.

Los procedimientos de Acebal, lo que llama la manenera de novelar, él mismo lo señala en su proemio á *Huellas de almas*: «Mi confesión de ideal estético, un poco frío, sin *golpes de color*, *nebuloso y opaco*, la confesión de ese ideal de hombre del Norte que ha de trabajar, sin embargo, para un pueblo meridional, la hallé al frente de *Pierre et Jean*, no obstante las *brillanteces levantinas* que impregnan los hermosos libros de Maupassant. Estaba allí tan clara, tan sencilla, mi confesión, que, al releerla, me pareció leer uno de esos manuales de examen de conciencia, que todo nos lo dan cocidito y amasado. Con traducir bastó. ¿Era preciso añadir algo á esto? El novelista que transforma la verdad brutal, desagradable, para conseguir una aventura excepcional y seductora, debe, sin cuidarse demasiado de la verosimilitud, manejar los sucesos á su antojo, prepararlos y combinarlos para agradar al lector, conmoverle ó enternecerle... Por el contrario, el novelista que pretende darnos una imagen exacta de la vida, debe evitar con cuidado todo encadenamiento de sucesos que parezcan excepcionales. Su fin no es contarnos una historia, divertirnos y enternecernos, sino forzarnos á pensar, á comprender el sentido profundo y culto de los sucesos. A fuerza de haber visto y meditado, mira el universo, los hechos y los hombres de un cierto modo que le es peculiar y que resulta del conjunto de observación. Esta visión personal del mundo es la que intenta comunicarnos reproduciéndola en un libro... La habilidad de su plan no consistía en la emoción ó en el encanto, en un principio atractivo ó en una catástrofe conmo-

vedora, sino en el agrupamiento sagaz de hechos menudos, de donde se desprenda el sentido definitivo de la obra...; tales son los hilos sutiles, casi invisibles, empleados por ciertos artistas modernos, en vez del cable único que tenía por nombre La Intriga. En suma: el novelista de ayer escogía la crisis de la vida, los estados agitados del alma y del corazón; el novelista de hoy escribe la historia del corazón y del alma en su estado normal.» He subrayado por mi cuenta aquello de *sin golpes de color, nebuloso y opaco*, porque es la mejor definición de su personalidad. No llena de colorines sus obras, no abigarra los cuadros con grandes manchas; sus tonos son apagados y melancólicos, á ocasiones cortados por esas mismas brillanteces levantinas que iluminan su cerebro. Lleva en la retina aquellos muelles ruidosos, donde se habla lengua franca, aquellos huertos soleados, y los ojos árabes de aquellas mujeres. Mas á esto se sobrepone la neblina húmeda, los bosques sombríos y los ojos melados y dulces de las mujeres de Asturias.

Este es el espíritu delicado y poético de Francisco Acebal.

***

«Un Juan Jacobo Rousseau, un Chateaubriand, un Benjamín Constant, un Sainte-Beuve, para no citar más que algunos ejemplos, no son novelistas propiamente dichos, aunque hayan escrito la *Nueva Eloísa*, *Atala*, *Adolfo*, *Voluptuosidad*. Estas ficciones admirables no fueron más que un juego de su espíritu. En ellos la novela no es más que una flor brillante, amarga ó delicada, inopinadamente germinada entre las junturas de su obra. ¡Cuán lejos están de un Flaubert, de un Sand, de un Zola, que tratan de dar en relatos imaginarios su concepción total de

la vida!» (1). Me hervía tiempo ha en el cerebro esta cita, y en la voluntad un inmenso deseo de desocuparla y de que los lectores la deglutiesen; porque se me antoja uno de los más asombrosos axiomas estéticos, aunque leído, no en doctrinal tratado, sino en efímera revista:—confirmándose una vez más la afirmación de Juan Pablo sobre la crítica. Esta, según el autor de *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*, debe ser un tratado de Estética en compendio; de forma que un fugaz artículo ó una simple nota bibliográfica publicada en volandera revista, enseña á veces más que un doctrinario de caleología, con divisiones y subdivisiones de párrafos.—Volviendo á la cita, digo que deseaba mucho deponerla, si se permite la alegoría, por creer que era una de las más esplendentes verdades estéticas y que hacía mucha falta inculcarla en los lectores modernos, sobre todo en los interesados por el porvenir y la evolución de la novela.

Piénsese bien: no se puede ser novelista como se es socio del *Sport-Club*, por diversión ó por manía. Se es novelista como se es lírico nato, y sería inútil prodigar las ironías, asegurando que el novelador puede ser un caballero particular (como yo hàce poco leía no sé dónde), culto, que ha leído un poco á los clásicos y otro poco á los modernos, y que, después de cumplidos sus menesteres cotidianos (él es un lúgubre escribiente de una casa de banca ó un melancólico empleado de Correos), se sienta á la mesa y perjeña unas cuantas cuartillas, guiándose por la brutal y feroz máxima del que algunos reputan padre de todos, Emilio Zola, la degradante: *Nulla dies sine linea*, tan justamente vilipendiada por Unamuno (1), y que, entre

(1) H. de Regnier: *Commentaires du lecteur*. (*Mercure de France*, 15 de Abril de 1905.)

(2) Véase la información sobre *El porvenir de la novela*. (*Nuestro Tiempo*, Noviembre de 1902.)

paréntesis, su autor no debía comprender muy bien, por no saber latín, según confesión propia. No quisiera cometer una homeosis; pero aseguro que ser novelista es exactamente lo mismo que ser lírico: y si hay degeneración en la novela, en su crédito y en su representación, es precisamente por desconocer esta verdad y creer lo contrario: creer que el pobre novelista es un simple hombre, común y vulgar, que, con haber leído los *Cuatro Evangelios* finiseculares y alguna otra novela francesa, entra en funciones y desembucha un repleto volumen, donde se toma la libertad de discutir de todo lo cognoscible y hacer variar el rumbo de los planetas con una disertación somnífera. Esta es la profunda equivocación; equivocación, sin embargo, extendida entre las gentes semilustradas, con credenciales de aforismo.

Para aclarar este punto y no divagar demasiado, condensaremos brevemente las propiedades intelectuales que nos dan la génesis del perfecto novelista, y que son: *a*) visión poética del mundo exterior (común con el poeta lírico); *b*) habilidad para encontrar la adecuada proporción de figuras y escenario (común con el poeta épico); *c*) manejo del diálogo (común con el dramaturgo); y *d*) de los recursos patéticos (ídem). Quien no posea estas cuatro cualidades, es inútil que se empeñe en ser novelista; hará bellos libros, bellas páginas, nada más.



Ahora bien: procediendo por aplicación rigurosa, vengamos á cuenta é investiguemos si el Sr. Ciges Aparicio reúne estas cuatro cualidades. Y diremos rotundamente que las que son comunes al dramaturgo y al novelista no las posee este laborioso estilista. Esto no es inculpación, y menos vilipendio; puede un gran literato no haber nacido dramaturgo, y hasta gloriarse en ello; porque, aunque pa-

rezca raro y aunque muchos aseguren que las cualidades aptas para la dramaturgia son todas de adquisición, la verdad es que está en lo cierto Alejandro Dumas cuando escribía que «se es dramaturgo como se es rubio ó moreno, sin querer». Sí; este que parece trabajo puramente de mecánica, de maquinaria, este trabajo de armazón, se trae aprendido y bien resabido ya al país de las reminiscencias, que diría un platónico enrabiado. Es inútil pasar años y años estudiando esta *dinámica psicológica:* combinar situaciones, crear personajes, ser un shakespiriano por conformación, en fin, no se consigue con la labor, con el estudio. Es inútil; el Sr. Ciges no ha nacido mecánico, y vanamente se esforzará en obtener esta cualidad. Es un buen impresionista, y no digo un poeta en prosa, porque me repugna esta antítesis, digna de Hugo en sus momentos vulgares; es un gran escritor fragmentario, para impresiones, como las de su hermoso libro anterior *Del cautiverio*, admirablemente escrito y trabajado, en que se relatan las aventuras del autor, y que vienen á ser una especie de *Mie Prigioni*, de Silvio Pellico. En este libro consigue conmover con lo patético de los relatos; pero como aquí nunca necesita apelar á la mecánica teatral, se salva del reproche de *mal armador* que podría hacérsele en esta otra obra: *El Vicario*. El estilo del Sr. Ciges, mezcla del valleinclanismo modernísimo, tan influyente en España, y de la severidad de los períodos usados en el año 50, no podría definirse con exactitud. Yo no puedo afirmar que es de esta ó de la otra escuela, que tiene esta ó la otra cadencia; sólo diré que en estilos como éste, se comprende la afirmación de que la literatura es arte que la resume á todas. Y como la crítica moderna se nutre, no de afirmaciones dogmáticas, sino de documentos empíricos, he aquí la demostración de la belleza de este estilo: «¡Qué día tan triste el siguiente! Había amanecido pluvioso, y el lento gotear del cielo llenábame de infinito tedio. Arrimado á la puerta,

miraba hacia lo alto pensando en cosas muy remotas, no bien definidas en mi espíritu, y sentía vagas inquietudes, como presentimientos de inminentes daños. Dieron las nueve. Los inválidos comenzaron á formar en la encharcada plazuela, bajo la pertinaz llovizna que les obligaba á desdoblar las mantas y cubrirse con los trozos de hule que, para resistir los furiosos aguaceros de la campaña, habían comprado al llegar á Cuba.» ¿No es esto muy plástico y á la vez muy borroso? ¿con una palabra indecisa, no se bosquejan todos los contornos de una sensación? Veamos este otro, aún más cortante: «...Una voz tristísima, que no lejos de allí comenzó á modular doliente carcelera. No amo los cantos populares, pero nunca me ha emocionado como entonces música humana:

Tin, tin, tin; tan, tan...
Ya viene la requisa,
Ya suenan las llaves,
Por eso llora mi corazoncito,
Gotitas de sangre...

Aquel *tin, tin, tin*, grave, lento, lastimoso, llegábame hasta el alma y me daba escalofríos.—¿Quién canta, centinela?—Un preso.—¿Dónde está?...—Aquí mismo; en el otro calabozo de la plaza. Aun no sabía que de tan cerca hubiese presos. Las dos noches precedentes sentí confuso rumor de voces; pero como al lado estaba el pabellón de inválidos, había supuesto que eran éstos los que gritaban. Cuando terminó la melancólica canción, estalló una apasionada salva de aplausos.—¡Bendita sea tu mare!—¡Olé los cantaores de veras!—¡Tu cuerpo serrano!—¡Otra, otra más!—Venga de ahí.—El preso volvió á preludiar en tono largo y profundo, mientras se restablecía el silencio invocado con grandes siseos. Entonces intervino una voz altanera, ordenando desde la plaza:—¡Silencio!» (1). Con fra-

(1) *Del cautiverio*, 90 y 91.

ses rápidas, punzantes, se obtiene una intensa sensación de encogimiento, de terror presidiario. Y en contraposición á este relato patético, casi melodramático, surgen otras impresiones delicadas, poéticas, como ésta: «La luz agonizaba lentamente, y las primeras claridades de la aurora entraban por la puerta. Los rancheros comenzaron á romper astillas para disponer el desayuno de los presos, y sus golpes repercutían sordos en el vacío pabellón de inválidos. El farol de la plaza aun estaba encendido, y alrededor de su pupila incandescente se acumulaban densos jirones de pálidas nieblas. La corneta saludó con penetrante diana la llegada del nuevo día, y la durmiente guarnición del castillo, poco antes tácito, se puso en vela, entre gran estrépito de lechos removidos, voces de mando y toses pertinaces. Entre el estruendo de las cuadras percibíase confusamente un rumor lento, como si surgiese de subterráneas profundidades, acompañado de lenta Marcha Real» (1).

El Sr. Ciges se muestra en esta su primera obra como hombre muy de su tiempo. Poseído de un violento odio al militarismo, animado de un espíritu moderno en extremo filantrópico (cualidades que acaso le predis-

---

(1) *Del cautiverio*, 94 y 95.—Esta obra de Ciges es de un género nuevo en España, donde no se han cultivado mucho los géneros en novela. Faltaba por hacer antes de Ciges la novela carcelaria; Ciges la ha hecho, como también faltaba por hacer la novela eclesiástica, que el mismo autor ha hecho (sólo parcialmente) en *El Vicario*. De la primera obra diré que á ratos resiste la comparación con los más afamados ejemplares de literatura *carcelaria*, si cabe hablar así, tales como el *De-Profundis* de Oscar Wilde—esa obra sin igual; *Mie Prigioni*, de Silvio Pellico; *Crimen y castigo*, de Dostoiewsky, y alguna más. Hay en la obra episodios verdaderamente patéticos y emocionantes, capítulos de incomparable fuerza descriptiva, y el todo realzado por un estilo, que es ya el prenuncio de las perfecciones de su obra posterior. Con obras como

pondrán algún día á escribir la novela del cuartel, que aquí aun no se ha hecho, y de la cual esperamos sus admiradores prestigiosas sorpresas), escribe con levantada indignación al comienzo de su libro: «Odio á la guerra y he sido un militar detestable. Nunca he podido soportar al jerarca ignaro que me comunicaba órdenes arbitrarias, y la ordenanza escrita con la punta de una bayoneta teñida de sangre humana, me ha parecido siempre un código feroz que reduce el alma á eterna servidumbre.» La originalidad más prestigiosa de Ciges en la literatura española contemporánea es, pues, la de un novelista de género: la de haber sabido dar hechas dos novelas de una clase determinada: la novela de la prisión militar y la novela del clérigo. Este fulgente honor nadie puede arrebatárselo: Ciges es el novelista español actual que se apodera de asuntos más intactos, más vírgenes. Con esta precaución por delante, llegará á ser algún día el artista contemporáneo que en España pueda recabar más títulos de gloria para que no le olvide la posteridad: aun si sus obras no valiesen el recuerdo por su forma artística (y conste que lo vale bien holgadamente), valdríanlo por su original concepción. Ciges ha sido quien primero removió cier-

---

Del cautiverio, se confirman aquellas admirables palabras de un verso de Goethe, traducido por Carlyle é inscrito al frente de un libro que el autor de *Werter* había regalado al autor de *Sartor Resartus;* palabras que yo cito en inglés como las he leído:

Who never ate his bread in sorrow,
Who never spend the midnight,
Weeping and waiting for the morrow,
He knows you not, ye, heavenly powers.

(«Quien nunca comió su pan en la aflicción, quien nunca pasó las horas de la media noche llorando y esperando que llegue la mañana, ese no os conoce, ¡oh potencias celestes!»)

tos terrenos donde nunca había entrado la azada del artista que los convirtiese de tierras baldías en fecundas hectáreas de labor.

Otra originalidad de Ciges en su primera obra: *Del cautiverio*—es la introducción de lo malsano y de lo macabro en el arte, cosas aquí poco cultivadas. El Sr. Ciges exacerba á veces sus sensaciones hasta llegar á la hiperestesia, meta suspirada de todo suspirante artista. Llega un momento en que no se pueden leer sin tirantez de nervios algunas páginas de este elegante prosador. Las construcciones se entrelazan; los adjetivos ayudan á la fuerza del período; las cláusulas concurren con tal vigor al relieve de la idea; en fin, todos los efectos están tan maravillosamente combinados, que no pueden separarse, y al final el lector experimenta una fugitiva sensación de tristeza ó de amargura ó hasta de revulsión.

No es que yo me empique demasiado á esa especie de literatura, la de lo malsano y lo macabro; esas muecas del arte me molestan como las gesticulaciones de los payasos: —pero es bien que en el campo de la literatura florezcan toda suerte de hierbas y hasta la cizaña, cuando tiene bellos matices y armoniosas y geométricas hojas.—Volviendo á Ciges, notaré que aun hay en estas páginas primeras tintas de sangre y de palidez cadavérica, titubeos sintácticos, defectos de construcción, impropiedades de adjetivación como: *estigma infalible*, y algún defecto más, porque la personalidad *formalista* del Sr. Ciges no estaba bien caracterizada, y hasta su segunda obra, *El Vicario*, no poseyó plenamente su estilo; claro es que el autor aun no conseguía empiolar entre las redes de sus cláusulas la prosa artística, la prosa rítmica, la suprema conquista del siglo XIX; como lo demuestra la frase última citada: *extendiendo sus manos temblorosas, febriles* (1): pero ya se adi-

(1) Y á propósito de este párrafo, notaré, no sin roproche, que

vinaba en él al preocupado de la forma, al estilista laborioso, que en el esmero sólo tiene por parejo á Valle Inclán entre los contemporáneos (1). Sin ese aglutinamiento de períodos que empestifera la literatura castellana, el estilo de Ciges sabe conservar, con todo, un vigor procedente del énfasis; que, aliado con la gracia de la moderna prosa decadente, forma un admirable compuesto.



Por donde se ve que el autor de *El Vicario* es un esti-

---

en los principios, cuando se inició el actual movimiento literario que pudiera llamarse *movimiento de bien escribir*, resultante directo de la acumulación de cultura intensiva (pues ya el viejo autor latino dijo que *scribendi recté sapere est et principium et fons*); cuando los jóvenes artistas españoles comenzaron á darse cuenta de que existía la prosa moderna, la prosa artística, la prosa rítmica;—algunos mal aconsejados ó incautos tomaron ésta por la aglomeración inconsulta de estrofas truncadas, como desprendidas de algún absurdo poema, el poema que todos escribimos en nuestros tiempos de adolescencia. No me cansaré de declamar y de empizcar á otros para que declamen contra esta mala inteligencia: nunca se debe escribir en versos rotos; la prosa jamás debe tener intercalada una combinación estrófica, y en lo posible esto debe evitarse, como la más saliente cacofonía de un período—igual que se evitan las asonancias y consonancias; y en este punto tenía gran razón un viejo y olvidado humorista, Castro y Serrano, que introdujo en España—acaso el primero—el *humour* británico de Thackeray y Dickens y á quien no se ha hecho suficiente justicia distributiva. Bien que el mismo autor de las *Historias vulgares*, aunque recomendase nunca escribir en verso, incurrió en el defecto censurado (tan grave como lo serían en un friso arquitectónico irregulares saliencias) en su discurso de recepción de la Academia Española (como lo hizo notar Sánchez Pérez, el hombre de pastaflora, según le llamaba con gracia nuestro inolvidable *Clarín)*, que terminaba por este deslumbrante endecasílabo: «¿queréis escribir bien? Pues sed amenos».

(1) He medido el alcance de la afirmación: podrán unos vencerlo en gracia, otros en fuerza, quién en precisión, quién en languidez; pero en esmero sólo le vence el autor de *Jardín umbrío*.

lista notable, injerto en un paisajista impresionista, y que en hecho de literatura fragmentaria, escasos rivales tendrá entre los dos de las nuevas generaciones. Es un impresionista, repito; un cultivador de la novela episódica y fragmentaria, producto reciente del arte literario, pero no un novelista que cree personajes y maneje las situaciones. Para prueba tomemos esta novela, que pertenece á la herencia de la novela naturalista. Después de la bancarrota de ésta subsistió una tendencia anti-naturalista, en cuanto que la exageración de los procedimientos había conducido á exceso, á la *fobia* naturalista (1). En oposición á Zola, surgió Huysmans; en oposición á Daudet, Melchor de Wogüe. La verdad es que éstos heredaban de su maestro la sistemática experimentación, pero eliminaron otros elementos de la genuina novela naturalista, como el recargo de obscenidad y la obsesión de lo fétido, de lo repugnante y de lo bajo. Los procedimientos eran idénticos, pero el contenido muy diverso. Ya no se acudía, para la concepción del mundo, á un positivismo de baja estofa; la reacción espiritualista se dejaba sentir; la verdad es que *las cigüeñas volvían*... Esto lo interpretó cada cual á su manera: unos, los aquel tiempo tan cacareados *ultramontanos*, como rectificación del relente de positivismo que allá por el año 80 se atravesó tras los montes, gritando victoria, por la consolidación de la nueva manera de novelar; otros como disidencia de las formas anti-estéticas ó rosenkranzianas, para asegurar la antigua belleza, el tipo arcaico de *belleza bella*.

Figurándonos que esta evolución se ha operado en España (2), diremos que esta novela pertenece á la última

---

(1) Sobre esta tendencia anti-naturalista, véanse los informes de *Clarín*. (*La España Moderna*, Febrero de 1890.)

(2) No hay tal evolución, porque en España la novela, como toda forma literaria, y como de la filosofía en particular decía don

etapa, ó sea á la novela espiritualista. Y no porque el autor sea uno de esos acérrimos ultramontanos, sino que es más bien uno de los significados progresistas de la nación. Lo que pasa es que estos señores liberalotes son unos grandísimos doctrinarios, solemnes teóricos, enormes sentimentales; y aun asegurando enfáticamente que un respetable señor cura tiene cualquier percance (tan humano como disculpable); coligiendo, por otra parte, tan lógicamente como se echa de ver, *primo obtutu*, que es un detestable sacerdote, afirman muy por las nubes que la religión es sacrosanta y que sus mismos ministros, como orden de sacerdocio, son admirables. Argumentación paradójica que viene á asimilarse á esta otra de los romanos: *Senatores boni viri, Senatus autem mala bestia*, aunque invertida, ó como si dijéramos: *Ecclesiastici animalia dira, ecclesia autem mirabilis ordo*. Este es el paradojismo, el círculo neutro, de los Michelet, de los Castelar, de toda esa serie de doctrinarios furiosos, que por una parte ensalzan todo sobrenaturalismo, y por otra parte deprimen á los tristes representantes de ese orden sobrenatural... Pero noto que esta digresión me llevaría muy lejos; por aquí llegaríamos á una discusión sobre el clericalismo, sobre la novela eclesiástica, etc., etc. Todo esto será algún día objeto de mis solicitudes; por hoy, para restringirnos un poco, diremos que esta novela representa la tendencia progresista de la sociedad media española á fines del siglo pasado. En este sentido es una de las obras literarias que cristalizan el pensamiento de una época, que dan la razón á las capciosas hipótesis de Taine, y que justifican el aserto de Renan en *L'avenir de la science:* «Llega un día en

---

Juan Valera, no es esporádica, sino endémica. No estamos inficionados de ella, pero se dan casos aislados y dispersos. (*Sobre lo inútil de la metafísica y la poesía.*)

que los resultados de la ciencia se difunden por el aire, si me atrevo á decirlo, y forman el tono general de la literatura.» Y ya que hablamos de Renan, el racionalismo romántico del autor de *Le Prêtre de Nemi* nunca tuvo eco más fiel que este libro, á cuyo argumento podría ponerse de epígrafe esta frase, arrancada en horas de sensiblería al pobre Ernesto: «¡Cuántas tumbas modestas que ocultan los cementerios de aldea encierran poéticas reservas y angelicales silencios!»

El Vicario es uno de esos personajes que Gœthe comparaba á unos relojes perfectos, de cristal transparente, que dejan ver la hora exacta y al mismo tiempo el mecanismo interior. Esto quiere decir que es un personaje artificial, trabajado como un muñeco de madera, que deja ver el armazón de dentro, los pensamientos, y, á la vez, la paja de fuera, la acción... El autor lo *arma* ante nuestra vista; presidimos á su formación: este es el primer defecto. El segundo es que Ciges coloca *El Vicario*—á quien ama con delirio, dicho sea con gran dolor de corazón—en la mansión algodonosa de las nubes, en un mundo perfectamente irreal, lo cual es absurdamente bello ó hermosamente absurdo; *tertió*, como en las nubes no se puede manejar el bisturí ni poner tablado de clínica, la psicología de este personaje favorito de Ciges es fantástica. Por otra parte, en la novela se cumplen los antiguos preceptos de la mecánica novelesca, exigiendo que hubiese siempre un personaje protervo y los restantes ¡dulcísimos y melosos ángeles! Eso ocurre aquí, y esto es deplorable.

El Vicario es á la vez grandioso y minúsculo por esto: porque representa el espíritu del tiempo. Comprende muy bien Ciges el alma moderna; así se explica el acierto de algunas páginas de su libro; así en algunos pasajes estos hallazgos (ó *trouvailles*, que dicen los que no saben bien el castellano), rebasan los límites de la novela y casi se deplora que no estén incluídos en obras de más alien-

tos (1), tal éste: «El escepticismo amable; la versatilidad y la ligereza ambientes; la necesidad de aturdimiento y olvido; el desvío que en el fondo se siente por la patria, musa que ayer inspiraba las batallas y hoy sagrada sólo de nombre; el neurosismo—llamado mal del siglo y también *enfermedad de gran porvenir*—con sus inquietas y vagas ansias; el profundo horror á cuanto supone perseverante esfuerzo; el desamor á la vida; el secreto afán al reposo eterno...; todos estos signos de vencimiento que caracterizan á nuestra presente época, ¿no serían otras tantas aspiraciones negativas hacia un nuevo ideal de presentida gloria?...» Esta interrogación prudente es una adivinación de espíritu moderno, tan elocuente como aquellos tercetos de Baudelaire en su soneto *A Teodoro de Bauville* (2):

Poète, notre sang nous fuit par chaque pore:
Est-ce que, par hasard, la robe du Centaure,
Qui changeait toute veine en funèbre ruisseau,
Etait teinte trois frois dans les baves subtiles
De ces vindicatifs et monstrueux reptiles
Que le petit Hercule étranglait au berceau?

---

(1) Nadie achaque esto á inculpación ni censura ni mengua de la hermosa obra de Ciges Quiero decir que esta adivinación asombrosa de espíritu moderno, este presentimiento de que en el conjunto caótico de estos elementos negativos late algo muy positivo, merecía servir de base y lema á un libro razonado y serio sobre la decadencia. Acaso no esté Ciges muy lejos de emprender un trabajo de esta índole, porque no es un mero literato—en el sentido despectivo que daban á la literatura los sulpicianos compañeros de Renan y los señores del Ateneo en sus catálogos del año 80—, sino un pensador culto y comprensivo, con sus ribetes de sociólogo, y sobre todo un preocupado de las cuestiones que agitan el mundo actual, á diferencia de la mayoría de los jóvenes de las nuevas generaciones, encastillados en su pequeño aunque suntuoso camarín-museo, y que no se dignarían arengar en la plaza pública á las multitudes.

(2) *Les fleurs du mal:* I. *Spleen et idéal,* XVI.

Tiene Ciges marcada tendencia á la prosopopeya, á la amplificación y al énfasis; es de los genuinos representantes de la literatura española (1). Su poderosa imaginación todo lo agranda; y en su mismo estilo, que ya ha domado, ciñéndolo á los contornos gráciles y borrosos de las figuras modernas, resta, sin embargo, un tufillo de oratoria castelarina, que la lectura y cultura de obras modernas no ha podido por completo ahogar. Mas este mismo estilo es lo más ínclito de la obra del señor Ciges, lo que disculpa y satisface todo. Estilo que, teniendo algo de los períodos amplios y hasta de las palabras polisilábicas de nuestros grandes doctrinarios, de un Donoso, de un Castelar, se ha adaptado, sin embargo, á la molicie de las cláusulas modernas.

Es este estilo, es este arte de pulir las palabras lo que valdrá al Sr. Ciges un merecido puesto de honor entre sus contemporáneos. Su estilo produce á veces una sensación como algo de disforme; teniendo toda la flojedad de las decadencias, conserva el sentido de la robustez de las cláusulas; hasta las palabras escogidas parecen asociar á una gran endeblez, *fin de siglo*, que les va muy bien, una arcaica vigoridad de complexión: *spiritus intus alit*, podría decirse de ellas; corre por dentro de ellas un hálito, un sentido vital que las informa. De todos modos, esto no se consigue sino al cabo de lentos trabajos de pulimentación, si ha de creerse al ilustre autor de la *Filosofía del Arte* (2), y hemos de hacerle este honor á Ciges Apari-

(1) Como muestra de estos procedimientos de amplificación pueden citarse el final del capítulo IV, todo el VI, el XI, el diálogo del XV, el XIV y el final, XX.

(2) Dice así Taine: «Un escritor necesita quince años de trabajo tenaz antes de llegar á escribir, no diré con genio, pues eso no se aprende, sino con claridad y pureza. Necesario es, en efecto, sondar y profundizar diez ó doce mil palabras y expresiones diversas, investigando sus orígenes, su filiación, sus enlaces.»

cio: ser un gran artista de la forma, siendo un gran artista de la psicología.

*
* *

«*Tout écrivain*—decía Balzac—*qui reste en province, passé trente ans est perdu pour l'art.*» Mas yo recuerdo también que Séneca escribía: *Nusquam est qui ubique est.* («El que está en todas partes no está en ninguna.») Y estar en Madrid es como querer estar en todas partes. Estar en Madrid es escribir bajo el influjo de mil impresiones diversas, contradictorias, y lo menos literarias posibles. Es escribir inspirado por el amigo que vemos á la salida del café, y que habla bien del libro de Fulano; por el compañero que encontramos en el Ateneo y deprime acedamente la obra de Zutano; por el camarada que en su *petit comité* recomienda su propio libro. «Esos cafés..., esas cervecerías...», recuerdo que escribía en una ocasión nuestro gran poeta elegíaco Juan R. Jiménez. Pocas frases, ni aun las más poéticas, he leído que me enternecieran y *tocaran* el corazón (no hay modo de expresar esto bien sino con lo que algunos creerán galicismo) como esta tan simple é iliteraria. «Esos cafés..., esas cervecerías...» Y es que esos dos vulgares nombres, precedidos de esos dos comunes demostrativos, expresan una verdad considerable, hiriente, penetrativa, *frappante*, en fin. «Esos cafés..., esas cervecerías...» La repetición de ciertas frases me deleita y suena bien, como el *ritornelo* de algunos aires músicos.—¿Qué se hace ahí? ¿Cómo hay quien allí juzga; quien por las impresiones allí recibidas se guía; quien allí habla de literatura; más aún, quien allí escribe? ¿Cómo hay quien va á ese horrendo Fornos como al templo magno donde el arte tiene su tabernáculo y la literatura su altar? ¿Cómo hay quien considera como círculos intelectuales esos centros donde flota una atmósfera de tabaco y de locuacidad, donde hay mujeres que

le distraen á uno lo bastante para hacer olvidar los tercetos monorrimos y los sonetos en el gusto francés? ¿Cómo se puede allí pensar, sentir, crear?

Lo que debe distinguir el artista del resto de los hombres ¿no es precisamente su anti-vulgaridad? ¿No es unción, recogimiento, infrivolidad, lo que necesitamos? Y ¿cómo es posible en esos cafés, en esas cervecerías, aun en esas tertulias de Ateneos, donde se despiden bocanadas de humo de cigarro y bocanadas de paradojas y pensamientos tan vagos é inasibles como ese humo: cómo es posible, digo, crearse allí esa *aura spiritualis* que debe circundar al literato; aura de recogimiento, de seriedad y de fervor; aura que emane de sí calor suficiente para calentar un nido mental donde el artista pueda cobijarse?... Por consiguiente, ¿cómo es posible querer estar en todas partes (*esse ubique*) y al mismo tiempo estar en una determinada (*esse alicubi*), que debe ser nuestro gabinete de trabajo? ¿Cómo, por lo tanto, los jóvenes aspirantes al honor literario creen tener derecho á ser llamados artistas con haber venido á este Madrid absorbente, que, como una enorme rueda dentada, tritura tantos cerebros? Pues bien; yo conozco algunos de éstos. Yo sé de quien, enterrado en su pueblo, no se creería superior al Secretario del Ayuntamiento; y por haber venido á Madrid piensa conmover las esferas de un rugido. Y es porque hay quien piensa que, para que se le extienda el certificado de poeta ó dramaturgo ó novelista, le sea preciso haber rondado en unos cuantos años de famélica vagancia por las cercanías de Fornos. ¡Ah! ¡Cuán absurdo y perturbador es el centralismo literario, que tantos desequilibrios produce en clarísimas inteligencias y tanta putrefacción inocula en muchos corazones sanos! La mayor reforma que urge implantarentre la juventud literaria española es que huya de esa fatal manía de grabar el *Madrid* en las portadas de los libros. El que un poeta sea de Mataró ó de Avila de los

Caballeros no debe interesarnos. Se puede ser genio sin haber salido de San Feliú de Llobregat. Precisamente las obras de arte, y en especial las literarias, tienen esta buena cualidad: que siendo perfectamente regionales, pueden ser universales. Se multiplicarían los ejemplos si se quisieran citar títulos de obras que, inspiradas en el amor al terruño y no divisando nada—al parecer—más allá del campanario de la aldea, han dado la vuelta al mundo, así como muchas otras en que el autor parecía remontarse más allá del tiempo y del espacio, no han trascendido del círculo de amigos particulares.

¡Cuán profundamente equivocado andaba Balzac al pensar que todo escritor que se queda en provincia, pasados treinta años, está perdido para el arte! Por el contrario, es en provincias donde se escribe bien reposadamente, lejos de la crítica pequeña y del bohemismo desquiciador. Hay que aprender á ser provinciano; mejor dicho, hay que enseñar á serlo; recomendar monitoriamente á todo joven despejado que permanezca en su pequeña capital estudiando y leyendo y—cuando le llegue la hora—escribiendo (1). ¡Qué acopio de sensaciones recogidas en sus paseos solitarios por la pequeña alameda, que frecuentan los canónigos y los modestos empleados! ¡Qué caudal de ideas, germinadas en el recogimiento de la casa cerrada, cuyos balcones dan sobre la calle desierta, donde no hay organillos indecentes! ¡Qué riqueza, qué jugosidad de frutos mentales! Todo por permanecer en provincia, como estos artistas ignorados, que nadie ha

(1) En su hermoso trabajo titulado *Adentro*, grito del alma, más clasificable entre los órdenes de poesía lírica que en el escalafón sociológico, Unamuno exclama sociológicamente: «Pon tu mira muy alta, más alta aún, y sal de ahí, de esa corte, cuanto antes. Si te dijesen que ese es tu centro, contéstales: ¡Mi centro está en mí!» (*Tres ensayos*, 7; Madrid, 1900.)

saludado nunca en los saloncillos de los Ateneos ni en las mesas de los cafés de la capital, y que un día salen con un admirable libro. Por eso, siendo las saludables consecuencias del provincialismo—en cuanto que significa concentración y no acusa retraimiento mental, porque yo pienso que para leer libros no se necesita venir á Madrid—, abogaría por que se creasen núcleos regionalistas de escritores laboriosos que tendiesen á fomentar la independencia literaria respecto de la metrópoli. «¿Han necesitado nunca—decía una vez Ramiro de Maeztu—la sanción de Madrid Verdaguer y Pereda para ser grandes artistas?» No; ni necesitarán ni deben pordiosear la sanción de esta horrenda *Villa Tentacular* quien tan artista como ellos salga al mundo.

***

Una de las regiones más abonadas sin duda para este plan es Aragón. He notado que á casi todos los historiadores y tratadistas españoles, así como á los innúmeros psicólogos *post cladem* que nos han salido, se les escapa el fervoroso regionalismo aragonés. Se habla de Cataluña, de Galicia, hasta de Asturias, y, sobre todo, de las Vascongadas; y se olvida á estos viejos y férreos celtíberos cuyo regionalismo es, como he dicho, tan feroz de exaltado (lo cual tendré ocasión de demostrarlo algún día con más copia de datos), que tienen un cantar que dice así:

¿Qué importa que Madrid sea
de España la capital,
si en Zaragoza tenemos
á la Virgen del Pilar?...

Este cantar me daría materia para un volumen de divagaciones étnico-histórico-psicológicas. Por ahora, sólo quiero decir que en esas rudas regionalidades puede tenderse muy bien á la descentralización literaria, porque con ello se halagan los más íntimos sentimientos del pue-

blo. Así se ha podido hablar de novela aragonesa, como se habla de novela catalana ó valenciana. Y de ella ha hablado el sabio historiógrafo y codirector de la *Revista de Aragón*, el eruditísimo D. Eduardo Ibarra. De una interesante información suya sobre los nuevos novelistas aragoneses (1) tomo los datos personales de este novelista, ya meritísimo, de quien voy á hablar, y de quien ya conocía *Sarica la Borda*, su primera novela, de más empuje realista aún que ésta, si cabe, y que sobresale, como el discretísimo Troyano dijo en *España* á su publicación, en el arte «de deleitar con los cuadros más sencillos y los hechos más corrientes de la vida», arte que, como muy bien agrega, «Palacio Valdés ha elevado á sumo grado de maestría». *Sarica la Borda* es, en efecto, la emocionante historia de una muchacha, campesina ruda y honrada, que se resiste á los ataques de un señorito de pueblo, de esos viciosos y vulgarmente donjuanescos, que pasan la vida entre el casino del villorrio y las mancebías de la capital. Es una novela verdaderamente realista en el trazo de las figuras, en las situaciones, en el desenlace, hasta en el diálogo, que es fonográfico, y muy conmovedor: y si, como asegura el Sr. Ibarra, el asunto fué inspirado al Sr. Blas y Ubide por uno de tantos pleitos como hubo de manejar en su vida de letrado, bien confirmada queda, una vez más, aquella célebre frase: que hay mucha poesía en la *Revista de los Tribunales*, depurándola, claro está, de todo exuvio leguleyesco.

La génesis de este novelista nos la explica de la siguiente manera al citado Sr. Ibarra: «Tampoco este novelista es literato profesional; Juan Blas y Ubide seguía en sus mocedades la carrera de Derecho y Filosofía y Letras: tuvo en esa época aficiones literarias, que se manifestaron

---

(1) Publicada en *Helios* de 1904; Madrid

escribiendo poesías y artículos literarios en los diarios bilbilitanos; mas pronto las realidades de la vida y los deseos de su familia le obligaron á establecerse en Calatayud (1); allí se puso al frente del colegio de segunda enseñanza; abrió bufete y hubo de entrar en la política local, siendo cabeza y alma del partido conservador; entre sus pleitos, sus lecciones y sus andanzas políticas, ha vivido veinte años sin escribir más que en papel sellado, cuando el éxito de la novela de López y Allué despertó en Blas y Ubide una noble emulación.» Me precio y alardeo—sin por eso faltar á la modestia—de conocer la procedencia social de un autor en el tono de sus obras. Pues bien; yo había barruntado, al leer especialmente su última obra, que el autor era, en alguna cabeza de algún partido, algo así como Alcalde ó Director de un Instituto ó algo importante. Se adivina en su obra al hombre de reposo y de estudio, ajeno á todo profesionalismo y á todo bullicio de corte, retirado en una modesta población y, al mismo tiempo, enzarzado en las luchas locales. Se siente un hálito de provincia, el surco que dejan muchos años de trabajo y de quietud anticortesana. Hasta en el desenvolvimiento de la acción hay placidez y sosiego.

Como no gusto de contar argumentos, suplo casi siempre esta tarea por la notación de las capitales bellezas y defectos de un libro. En *El Licenciado Escobar* (que, por otra parte, si hemos de juzgar la intuición del autor, parece ser novela de tesis, pero una tesis impalpable, diluída y pudorosamente recatada, como debe ser toda tesis admisible en novela) el principal defecto es, á mi ver, el lenguaje hasta desaliñado y antiliterario. No por eso he de

---

(1) Así podrá decir algún día como su paisano Marcial en su hermoso epigrama:

Nec me tacebit Bilbilis...

inculpar al autor: si puede corregirlo, hágalo; si no, si la selvatiquez de lenguaje le viene de temperamento, no se esfuerce en tundirlo y podarlo y recortarlo para convertir su rústico huerto en amanerado jardín inglés: Palacio Valdés, con sumo desaliño en la frase, llegó á ser gran novelista. Hay á quien le sienta bien la *deshabillée* literaria, siempre que no acabe en un maritornesco desgreñamiento. Otro pequeño defecto es la ironía, que pretende ser fuerte y nunca llega, ni con mucho, al *strong humour* de un Thackeray, aun en sus partes más débiles. Pues bien, no siendo así, no debe emplearse; la ironía burda es la cosa más detestable concebible; nunca me cansaré de repetirlo á los jóvenes. Otro defecto, para mí más grave, por lo que no vacilo en llamar preocupaciones particulares (aunque muy justificadas y respetables), es la intromisión del autor en la fábula, como puede observarse en el capítulo IV, página 44.

Mas ¿qué significan estos levísimos defectos frente á las resaltantes bellezas del libro? En el mismo capítulo IV hay un tipo de dómine y una descripción de antigua academia de latín, que son épicos por su vigor. De este género he leído poco tan fuerte y verdaderamente realista por la observación. En otro orden muy distinto, en el de la sencillez é ingenuidad, es magnífico el capítulo VI, titulado *El colegial*. ¡Qué frescura y sinceridad hay en este diálogo entre la criadita y el estudiante! Hermosa es también la descripción de la algarada estudiantil, espectáculo tan español y típico, á mi juicio, como las corridas de toros, porque se reduce á un gran deseo de tomar el sol y ver chicas guapas. En estudio del paisaje, lo mejor del libro es la descripción de los paseos por las alamedas; excursiones que dan una sensación muy provinciana y adecuada á las figuras de los personajes. Pero lo más hermoso, sobre todo, por venir de un pedagogo profesional, es un párrafo que puede leerse en el capítulo XII, y por el cual merece el autor los hono-

res de la coronación. Gran artista debe ser el profesor del Instituto que se atreve á escribir estas cosas: «Es una fatal coincidencia para los estudiantes que los exámenes de prueba de curso vengan al final de la primavera, después de un hermoso mes de Mayo, que puebla las cabezas juveniles de imágenes risueñas y de rumores voluptuosos, de anhelos de vida intensa y soñadora. ¡De cuántos suspensos no son responsables los pajarillos parleros, las brisas perfumadas, las caras bonitas y los trajes ligeros de las muchachas!» ¡Sublime! *A en rendre fou!* ¡Yo invito á todos los estudiantes españoles á que tributen un fastuoso, ruidosísimo homenaje al novelista poeta que, rompiendo con todos los convencionalismos de clase, ha escrito tan artísticas palabras, dignas de ser grabadas en mármoles y bronces!



Se caracteriza este novelista por la honrada y simple anotación de la verdad, por el realismo estricto, que acaso solo han poseído en el mundo los novelistas picarescos españoles. Esta es una de las más grandes verdades estéticas, que ya hizo notar doña Emilia Pardo Bazán, y que yo, antes de leerla, formé por inducción: sólo es realismo, en el sentido restrictivo de la palabra, ese arte de los que ven el mundo exterior y lo transcriben fielmente, sin agregarle ni modificarle en nada. Rigurosamente hablando, no debiéramos decir que hay realismo donde, como en Zola, hay tumefacción romántica, abultamiento lírico, en una palabra, «fuerza transformadora», «interpretación simbólica de la realidad». Sólo los picarescos y los que, como Pereda, y ahora este nuevo novelista, les suceden, pueden llamarse con verdad realistas, porque ellos representan en la literatura lo que Sorolla en la pintura: exclusión de todo

lo que sea idea, lirismo, simbolismo. Como del autor de *La Puchera* ha dicho la de *Insolación*, pudiera decirse de Blas y Ubide que «procede como nuestros escritores clásicos, realistas, y más sobrios y menos *hondos* que los naturalistas modernos: tiene un sentido estricto de la realidad objetiva, que ve—aclimatemos la frase—al través de un temperamento equilibrado» (1). No obstante, sobre el mismo Pereda—con quien se le ha comparado mucho—tiene la ventaja de estar más penetrado y poseído del oficio, límites y atribuciones de la novela moderna.

Como el autor de *Peñas arriba*, el Sr. Blas escribe en un lenguaje castizo. El de Blas y Ubide es, sin embargo, menos arcaico y—digámoslo de una vez—más desaliñado. No es que yo piense, como el refinadísimo Bourget, que *mal écrire c'est toujours et partout mal penser»* (2): ni tampoco opino con su compatriota Boileau, digno anticipador de Flaubert, que

si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois;

mas sí creo que la belleza de la frase contribuye mucho á la belleza de la emoción que se quiere transmitir. Y el Sr. Blas reúne condiciones para escribir en lenguaje de novela moderna, como lo demuestran algunos párrafos suyos. Así escribe en su primera novela, *Sarica la Borda*: «El tío José miraba al cielo, como si quisiera distinguir en el espacio el rastro del cierzo; Jenaro miraba á Sara con la fijeza y el ardor de la pasión, y la mirada de Sara se perdía en el vago horizonte, donde se cendraba la luz del crepúsculo en la divina paz de la tarde. Tampoco hablaban en aquel momento solemne; pero sus miradas pare-

---

(1) *Polémicas y estudios literarios*, 12.

(2) *Nouveaux essais de Psychologie contemporaine* (Alexandre Dumas, fils).

cían decir: la del viejo: ¡Qué hermoso tiempo!; la del joven: ¡Qué hermosa criatura!, y la de la niña: ¡Qué hermoso sueño!» Este es lenguaje de novela moderna, y quien así ha escrito podrá algún día escribir todavía mejor. Porque no le falta sino esto, el lenguaje. Los procedimientos son idénticos á los de la más escrupulosa novela moderna. El diálogo, que es la dificultad grande de todos los novelistas, lo ha vencido el Sr. Blas y Ubide con maestría, llegando en las escenas de pasión y en los coloquios amorosos á una perfecta naturalidad, que muchos buscan en vano. Yo gusto de reforzar mis afirmaciones con pruebas tangibles; por eso recurro al procedimiento de la transcripción, que algunos afean como perezoso y cómodo, cuando es el único posible en la crítica moderna. Porque así como la psicología actual no se prenda de vanas declamaciones ni fía su fuerza á oratorios razonamientos, sino que estudia casos y relata la evolución de un proceso psíquico rigurosamente, siguiéndolo en todos sus detalles, y para confirmar una ley no ocurre al testimonio de su propia dialéctica, sino al de autoridades y al de observaciones hechas en individuos determinados; no de otro modo la crítica moderna, que tantos puntos de contacto tiene en la psicología de laboratorio (como lo demuestra el hecho de que un gran crítico de arte, Taine, fuese al mismo tiempo el promotor de los estudios novo-psicológicos en Francia), debe recurrir, no á la afirmación dogmática ni al huero razonamiento declamatorio, sino al testimonio de otras autoridades y al estudio de los *casos* en observación.

Así, pues, yo, para demostrar lo bien dominado que tiene el diálogo este novelista, quiero acorazarme con dos ejemplos, tomado de cada una de sus dos obras. «—Primica Matilde, perdona mi indiscreción: ¿podrías decirme de quién es la carta que has recibido esta mañana, y que tanto me ha hecho reir?—De mi novio, contestó muy se-

ria, y después soltó el trapo alegremente.—¡De tu novio!, repuso azorado. ¿Pero tú tienes novio? ¿Y quién es, primica? Dímelo. — Eso no puede decirse más que á mamá y al confesor.—¿Y qué le importa al confesor? Pero no; es necedad; tú te bromeas conmigo. — ¿Y qué le importa al primo quién es mi novio? ¿Te pregunto yo por tus novias? —¡Mis novias!... Yo no he tenido nunca novia.—Pues habrás tenido otra cosa aún peor, porque relaciones con las mujeres no te han faltado.—Matilde, perdóname.—Hijo, yo no soy el cura; pero, si te empeñas, *ego te absolvo;* y, echándole la bendición, rió como una loca» (1). ¿Hay en la novela moderna muchas frases tan ingenuas, tan llenas de naturalidad y vitalidad, *tan que parece estamos oyéndolas*, tan sugestivas y provocadoras de ensueños y de deseos como éstas: *Eso no puede decirse más que á mamá y al confesor*? ¿No parece, efectivamente, que estamos oyendo á una de estas muchachas españolas que todos conocemos, y de quienes, acaso, fuimos novios; que tienen infaliblemente ojos negros y el cuerpo esbelto; que viven en un pueblo desconocido y brillan allí por su hermosura y su elegancia en el modesto paseo; que un día de feria y de animación se enamoran de un forastero; cuyo destino melancólico, cuya historia, monótonamente repetida durante muchas generaciones, todos conocemos—loquear á los quince años, tener tres novios hasta los veinticinco, casarse á los treinta y criar hijos para el cielo hasta que van á reposar en el humilde camposanto—; cuya historia, como digo, conocemos todos, porque la hemos visto repetida en nuestro pueblo, y que, sin embargo, tanto nos encanta y no nos fatiga jamás contada en una bella novela realista? Esto me hace pensar...

Pero necesito volver á lo prometido: el texto de la

---

(1) *Sarica la Borda*, VI, 93 y 94.

otra novela del Sr. Blas, que justifica mi afirmación sobre su diálogo. Helo aquí: «La chica rompió entonces á reir de veras; aquella risa desconcertó á Felipe, que estuvo dudando entre pegar un cachete á la burlona ó marcharse de allí, lo cual resolvió. Ya había dado un paso, cuando le contuvo una voz, cuyo timbre no le era desconocido, que gritó á su lado: —¡Felipe! Volvióse y se encontró de manos á boca con la niñita, que le decía muy seria:—¿No me has conocido, Felipe? — ¡Chica! ¿eres tú?..., exclamó como si volviera de un sueño. — La misma Lolica.— ¿Quién te había de conocer con ese traje y en este sitio, tan alta y tan...? ¿Cuánto hace que estás por aquí?...— Después que se hubieron comunicado sus vidas y milagros pasados, dijo Lolica:—¿Conque estudias tanto? Pues mira, yo también estudio.—¿Tú?...—Sí; estoy aprendiendo á leer.—¿Y quién te enseña?—Nadie; tienen los chicos una caja llena de tablicas cuadradas, y en cada una hay una letra; ellos me dicen cómo se llaman, y yo, juntándolas, hago palabras; después veo los libros, y entiendo lo que dicen, porque están escritos con las mismas letras.— ¡Eres muy lista, chica!—No lista, no; pero tengo ganas de aprender, sobre todo letra de mano.—¿Para escribir á tu madre, ó... para qué?—No te rías; para leer tu plana. —¡Mi plana! ¿Qué plana es esa?—Una plana tuya que cogí en los exámenes de Escobar, sin decirte nada... ¡perdóname!—La mirada que en aquel momento veló la chica, bajando los párpados avergonzada, era tan expresiva, que Felipe creyó entender por vez primera el lenguaje de los cielos.»

Esto me hace pensar que la novela realista, sobre todo si es tan ingenua y encantadora como ésta, produce una impresión que me atreveré á llamar cósmica, como todas las artes en su punto álgido, y especialmente la música; lo que demuestra la grandeza de este género artístico, que algunos ciegos ó cegados por gusto tachan hasta de pro-

saico. ¡Desdichados! No comprenden su belleza. Quería decir, pues, que con la novela realista, aun la más desatinadamente escrita, ocurre lo que con la música: por ella olvida uno los sinsabores, las amarguras, las miserias de la vida y—aunque parezca paradoja—hasta la realidad; se mece uno en las nubes entre sueños; parece como si se estuviese á muchos grados sobre la atmósfera de este mundo; en una palabra, nos eleva al mundo de las representaciones y de las ideas puras. No sé si será simple alucinación mía; pero es lo cierto que al leer las bellas novelas realistas yo he sentido una impresión que no pude definir hasta poco ha y cuya explicación psicológica creo haber ahora encontrado; como la música, tiene la novela realista la virtud de provocar sueños, de elevar sobre el nivel del mundo real; leyéndola se sueña, lo cual no ocurre—ó por lo menos no me ocurre á mí, aunque algunos no lo crean—con las creaciones de la desaforada musa romántica.

Esta misma impresión no debe ser tan exclusivamente personal, cuando ya la sintió y explicó tan admirablemente el más grande de los novelistas norteamericanos, Stevenson, cuyas palabras yo no me cansaría de encarecer jamás, porque me han revelado una de las más grandes y consoladoras verdades estéticas que conozco. Ved aquí cómo se expresa el celebrado autor de *El Dinamitero*, aludiendo á una leyenda monacal: la del hermano que, atravesando el bosque, se para á escuchar el canto de un pájaro, oye dos ó tres gorjeos y regresa al convento, donde le miran como extraño por haber estado tantos años ausente: «Toda vida que no sea puramente mecánica se teje con dos hilos: buscar el pájaro y pararse á escucharlo. Por esto es muy difícil apreciar el valor de una vida y es imposible comunicar á otra las delicias que cada una posee. *El conocimiento de este hecho y el recuerdo de las horas felices en que el pájaro ha cantado para nos-*

otros nos hace leer con asombro las páginas de los escritores realistas» (1).

Volviendo al Sr. Blas y Ubide, debo advertir que, no obstante su realismo de pura cepa castellana, es psicólogo de los que penetran en lo más recóndito, como se advierte en la terminación del capítulo I: «Una misteriosa corriente de simpatía que la ciencia no ha definido aún se establecía en aquellos momentos solemnes entre las almas de los dos niños...» Y esto otro del capítulo V: «Entonces sentía el orgullo de sus altos destinos. No; el no había nacido para vivir apegado al terruño, como aquellos infelices, trabajando más que las bestias, sumidos en la ignorancia y en perpetua lucha con el hombre. La Providencia le había deparado mejor suerte, y con trabajo y constancia, llegaría á ser uno de los directores, el más alto y respetado de aquella sociedad enana y miserable» (2). Y ya que he transcrito este trozo, que cualquiera

---

(1) *The Lantern—bearers*, en el volumen titulado *Across the plains*. (Citado por James, *Los ideales de la vida*, II, 76 y 77.) El último párrafo que yo he subrayado íntegro, vale por muchos volúmenes de estética; quien se penetre bien de él comprenderá su belleza.

(2) Pero aun es más hermoso y acabado el acierto psicológico del capítulo titulado *Idilio*—uno de esos capítulos definitivos que sirven para realzar una novela y consagrar al autor, como el de las citas de Rouen en *Madame Bovary*, ó el de las conversaciones nocturnas del estudiante y la criada en *Morriña*, por no citar más. Dice el autor, que con ese solo rasgo se revela como psicólogo de fuerza: «Cuando llegaban, en sus conversaciones, á punto en que el corazón quería asomarse á la punta de la lengua en forma de sentida y espontánea palabra, deteníale un extraño nudo que cerraba su garganta, y la frase mejor quedaba por decir. Con menosprecio y escarnio del sentimiento, divertían la conversación á las cosas más frívolas, para reirse de una tontería.»

Esto es soberbio, y constituye uno de esos psicologismos que detienen un estado de alma, no personal, sino común á muchos.

que no sea miope llamará tendencioso, he de indicar que, efectivamente, la novela del Sr. Blas y Ubide es tendenciosa, pero no de tesis. En ella se desarrolla una idea, por cierto muy sublime y más de alabar en un pedagogo profesional como es el autor: la de que el estudio de la Naturaleza y de la vida vale más que el estudio de los libros, abolidos de la juvenil fogosidad y asesino de grandes energías (1). Mas para desarrollar esta idea, que le es clara, el autor no violenta la acción ni descoyunta á los personajes, la fábula sigue su curso, nunca interrumpida por declaraciones extemporáneas. Y así este novelista, que, heredero de los picarescos, es un modesto comentador de la realidad, da una lección y un ejemplo á los execrables novelistas de tesis que tan lamentablemente suelen caer, aunque por otra parte sean grandes maestros.

Tiene además el Sr. Ubide el don de lo patético, del *patos* griego, que tan pocos saben poseer plenamente. Así, pues, *Sarica la Borda* es una de las novelas más conmovedoras que se han escrito en España desde que se introdujo la novela realista. Tal es la impresión, que deja un escalofrío de terror su lectura; y si algo ha de reprochársele al Sr. Ubide, es quizás que su anterior novela resulta

---

(1) Este mismo tema, siempre que se repite, es muy á punto, y sin hacer violencia á la fabulación y á los caracteres. Así en el capítulo XI del titulado *Idilio*, acaso el más hermoso y completo del libro: «Felipe se quedaba embobado oyendo á Lolica hablar de sus viajes, de la gente que había conocido y, sobre todo, de París. Aquella muchacha había visto más mundo y sabía cosas de mundo que aquel mocetón de estudiante, para quien el horizonte de la vida estaba encerrado en las cuatro paredes del aula, la ciencia del vivir almacenada en las páginas indigestas de sus libros de texto. Más allá del aula y por encima del montón de librotes, sólo veía una toga, sentada como un ídolo, en el bufete ó en el estrado, y allí se acababa el mundo, y aquella era toda la aspiración de la vida.»

demasiado siniestra en los últimos capítulos. Con todo, no hay en ella elemento melodramático, sino solamente patético, de un *patos* algo contenido y por lo mismo más emocionante. Como para desquitarse de su novela anterior, el aterrador argumento de ésta debe haber poseído al autor hasta el punto de sugestionar su imaginación (1) como sugestiona la de sus lectores, con descripciones cual la de la cueva de la bruja (capítulo XXI) y la del hallazgo del cuerpo putrefacto de Jenaro (capítulo XXII), el autor ha reunido en esta su nueva obra una colección de bocetos risueños, entre los que sólo destaca por su tono sombrío el capítulo XV, titulado *La crisis,* donde se describe con mucha fuerza un intento de suicidio. Fuera de esto, lo restante del libro es alegre y juvenil, una invitación á la vida. Hay en esta novela una visión de la vida provinciana, un deleite en las cosas plácidas y poéticas, en los idilios apacibles—como en pocos novelistas castellanos he sorprendido. En el capítulo titulado *Idilio*—tan lleno de bellezas que bastarían para surtir de impresiones á muchos novelistas—se leen estas hermosas descripciones: «Pasaron un largo camino arbolado, torcieron por una senda y se internaron en las alamedas. Iban alegres, tranquilos, felices, aspirando en sus pulmones la brisa perfumada de Mayo, recreando sus oídos con la música de las hojas, de las aguas y de las aves; esparciendo su vista por las inefables bellezas de los campos y de los cielos; con la inconsciencia de la juventud, con la serenidad del candor; sin que les ocurriera pensar que los escasos transeuntes y habitadores de la vega maliciaran al ver la juvenil pareja reco-

(1) Me refiero á esa coacción que un asunto apasionado ejerce sobre el novelista, hasta llevarle á la alucinación. De Flaubert todos saben la anécdota del arsénico. Carlos Nodier, al describir un cuadro revolucionario, creía sentir en su pescuezo la guillotina, (Gerardo de Nerval: Prólogo á *Las hijas del fuego*.)

rriendo los escondidos senderos. Allí, en la soledad de los campos, á la orilla del agua murmurante, se creyeron otra vez niños.» No menos poética es una impresión del capítulo VI (*El Colegial)*, del cual ya he citado otros rasgos. «Sólo faltaba un mes para volver otra vez á su pueblo, para recorrer libre y feliz los caminos pedregosos de la vega por donde se deslizan los arroyos, los ribazos de las huertas, las toscas ribereñas y las ruinas del Castillo; después volar á la Universidad, á la ciudad de los grandes cafés y de los teatros suntuosos, de las anchas calles alumbradas por el gas, y de los hermosos jardines; inmenso templo donde se rinde culto á la belleza, al arte, á la ciencia, á la civilización. Al caer la tarde regresó á Ocarona fatigado de tanto andar y de tanto soñar, entre melancólico y risueño. Atravesó la puerta almenada, vagó por las calles porque todavía le quedaba una hora de libertad, que no era cosa de perder, y fué á parar á la Plaza de la Catedral. Algunos viejos entraban en la iglesia ó salían de ella; paseaban algunos jóvenes de ambos sexos por los soportales, y jugaban los chicos bulliciosamente por la extensa plaza.» Quien ha dado estas impresiones provincianas con tal belleza—todo lo provinciano es bello, y el gran maestro Flaubert sabía bien á qué atenerse cuando no puso en París la acción de *Madame Bovary*—es indudablemente un gran artista lírico: y el ser lírico es la primera y esencial condición para ser gran novelista.

Blas y Ubide, González Anaya, Gabriel Miró: he aquí tres grandes novelistas nuestros que vendrán á ocupar el puesto que dejen vacante los tres novelistas de la actual generación: Blasco Ibáñez, Baroja, Trigo,—cuando éstos á su vez sustituyan á los grandes maestros españoles del arte novelesco: Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán. Anaya representa la novela francesa á lo Bourget y Prevost, pero con más dosis de flaubertianismo; es también *algo á lo Trigo;* Miró, la novela fragmentaria, de escritura

artística á lo Goncourt, pareciéndose á *Azorín* y Baroja; Ubide, «un poco Blasco Ibáñez», pero con muchas divergencias, recoge la tradición de nuestros grandes novelistas picarescos.

*
* *

El punto culminante de la producción de Martínez Sierra, su primer gran libro, es *Sol de la tarde*. Hay un subfondo de unidad en las diversas novelas que componen este libro (1); lo que las enlaza es el sentimiento poético del paisaje, la santa adoración del crepúsculo vespertino. Martínez Sierra es el primer impresionista de los literatos españoles que más hondamente sienten la naturaleza; y de los que escriben en castellano, nadie puede comparársele en este respecto. Otros conocerán mejor las almas y las pasiones; nadie como él conoce los paisajes. Nadie como él ha sabido dar el tono adecuado á esa santísima emoción que despiertan los atardeceres en las almas poéticas; nadie como él ha sabido descifrar la forma de sentimiento que se experimenta ante un bello caer de tarde estival. En la literatura moderna, donde tanto se ha abusado del crepúsculo y del amarillento matiz crepuscular, hasta el extremo de que barrunto un día no lejano en que algún hiperpsiocofisiólogo á lo Max Nordau nos atemorice con un paciente y ponderado folleto clínico de título análogo á éste: *El sentimiento del crepúsculo como síntoma de degeneración*;—en esta literatura moderna que pudiera llamarse con gran verdad *twilight-literature* (literatura entre dos luces), por haberse ocupado muy especialmente de

---

(1) Aunque en ellas las haya de tan diversas épocas como *Horas de Sol*, publicada primero en la inolvidable Biblioteca Moderna (fundada y dirigida por el mismo Martínez Sierra), y *La monja maestra*, uno de los mejores trabajos del autor de *Teatro de ensueño*, publicado en la Revista *Helios*.

todas las últimas modificaciones del ocaso, deben ocupar un puesto privativo, no tan amplio como sólido, las obras de Martínez Sierra, que crean en España á principios del siglo XX una literatura original y fuerte con imitadores, discípulos y hasta fanáticos, infortunadamente.

Esta escuela tiene como dogmas fundamentales—creo yo—estas verdades artísticas: pasión de la Naturaleza, emoción del paisaje, panteísmo poético que en las obras de Martínez Sierra, como en las de Santiago Rusiñol, es la más sublime expansión lírica que nos haya sido dado admirar desde hace muchos siglos en tierras castellanas, al venir á manos de indoctos secuaces; es algo que yo no sé definir bien, pero que da bascas; algo que, queriendo ser olor á retama, es olor á establo, á ganado caballar, á ganado de cerda, á ganado vacuno, á toda suerte y condición de ganado sucio. Es algo muy detestable; algo que me ha hecho renegar de la literatura de la lejanía y del cielo rosa y de las consabidas martingalas; algo que me hace preferir un suspiro en cuartetos á un volumen de descripciones post-meridianas. Sí; este recurso poético del paisaje, que sabiamente manejado por los nobles prosadores, como Martínez Sierra, es una fuente de saludabilísimas emociones, degenera en poder de los mercachifles literarios, de tal suerte, que lo que allí es impresión bucólica, engendradora de los más dignificantes rendimientos, es aquí absurdo culto á los seres inanimados.

Pasión por la Naturaleza es algo más hondo que amor de la línea; y esto es lo que han hecho comprender las obras de Martínez Sierra, no inspiradas en la doctrina del paisaje por el paisaje (que es algo así como pan á secas), sino del paisaje por la emoción. Martínez Sierra ha venido á ser en España lo que fué el poeta Wordsworth (y en general la escuela de los *lakistas* Coleridge y Southey), profesor de sentimientos y doctor en emociones. Lo que se recoge en las obras de este literato español contempo-

ráneo es la herencia de Rousseau y del inglés John Tompson (que escribió treinta años antes de aquél), herencia que inmediatamente pasó á manos de los mencionados *lakistas*; la formación del *hombre sensible*, en contraposición al hombre ideológico; la formación del hombre que siente amor á la Naturaleza. Especialmente con el citado Wordsworth descubro yo recónditas semejanzas en Martínez Sierra: como él, es un *poeta crepuscular;* prefiere como emblema de sus obras *la vida moral en la vida vulgar;* en él «la más humilde flor que se abre provoca sentimientos demasiado profundos para que no se manifiesten en lágrimas»; aborrece todo lo que sea pompa teatral; ama los tintes indecisos y tenues, y, por último, ve belleza en las cosas más pequeñas. Este espíritu de panteísmo poético es el que ha informado más tarde las obras de hombres tan eminentes como Emerson, cuyo remoto ascendiente es Wordsworth, que detesta la ciencia metódica y consistente en subdivisiones, y enaltece, en cambio, la sabiduría rústica enseñada por la Naturaleza.

Otra de las consecuencias de este sistema artístico es el estudio de las cosas pequeñas y el desenterramiento de las humildes bellezas en ellas latentes. No necesito insistir en este procedimiento artístico que ya encomié bastante en determinadas ocasiones; satisfaréme con recomendar á la atención del lector *Golondrina de Sol, Margarita en la rueca* y *Los niños ciegos*, originales modelos de un género nuevo en España. Pero la pieza mejor de este libro es, á mi juicio, la titulada *Aldea*, condensación de todas las doctrinas ideológico-literarias de Martínez Sierra. Hay aquí, en esta novela corta, que es una obra maestra, gran cantidad de observación, artística intuición de bellezas ocultas y refinamiento de lenguaje que alcanza una tersura y una brillantez que hacen de Martínez Sierra uno de los más dignos representantes de la prosa moderna—ó

flaubertiana—en la literatura española contemporánea. Yo creo que el escribir bien es una gran cosa... cuando no se tiene otra—parodiando la frase de *Fígaro* sobre la erudición; y como aquí en España esto de escribir bien suena á cosa extraña, casi sobrenatural, milagrosa, más allá de las fuerzas humanas, cuando en realidad es lo menos que puede ofrecer un escritor—paréceme una gran conquista para nuestra literatura la de un artista como Martínez Sierra, que, á la severidad y decoro clásico, á esa senequiana fastuosidad que es como el pliegue bien ondeado de una correcta túnica, une la inquietud, la atormentada nerviosidad de las cláusulas modernas, de estos períodos truncados y hasta incoherentes que tan á maravilla sirven para expresar nuestra irremediable degeneración. Este lenguaje clásico é innovador á la vez tiene algo del arcaico empaque de los historiadores del siglo de oro y algo de la modernísima exquisitez post-verleniana.

Martínez Sierra es un artista puro, un exquisito; no ama el didactismo, la tesis dogmática; no pone su literatura al servicio de ideales más ó menos generosos; sus obras no tienen ese tono equívoco de ciertos escritores ultramodernos que les hace fluctuar entre la obra de polémica y la enciclopedia para la vulgarización de los progresos científicos. Su novela es simplemente novela, nunca obra didáctica. Hace pensar poco porque hace sentir mucho, y su mayor mérito es el de seguir defendiendo en esta época del industrialismo y del mercantilismo literarios la doctrina del arte por el arte y para el arte, que ya nos viene consagrada con pulida frase en las obras del docto Buffon.

Hay en todas las obras de Martínez Sierra algo que es preciso notar como signo distintivo: algo que llamaría *lirismo de Abril, poética de primavera.*

Basta leer algunos párrafos de cualquiera de sus últimas producciones, á partir de *Pascua florida*, y en todas

ellas veréis repetidas hasta la saciedad unas cuantas palabras que encierran un sentido oculto, mágico, que no son meras exhalaciones tónicas, sino mundos de sueños y de realidades, universos de poesía. Estas palabras son: *sol*, *primavera*, *alegría*, *labios en flor*, :*sendero florido*, *niña bonita*...

Esto, que es lo menos literario posible, es lo más artístico imaginable; hay en estas frases un sentido interior que no tienen las altisonancias clásicas. Los más bellos poemas son los más frescos, los más suaves, los más vitales, los que no tienen una sola palabra que sea ajena á la vida y entre en el dominio de la literatura; v. gr., aquella insuperable canción de Dionisio Solís, que dice los apuros de una niña de quince años al recibir el primer beso, y que está harto olvidada, siendo, como es, una de las mejores de este género escritas en lengua castellana desde la inolvidable *Vaquera de la Finojosa* (1).

Este jugo vital, esta frescura de sensaciones, es lo que

---

(1) Titúlase *La pregunta de la niña*, y hay en ella atrevimientos tan nobles como los de usar la conjunción *cuando mismo:*

Pues Blasillo el otro día
cuando mismo anochecía...

Esto que algunos creerán galicismo (obsesionados por la idea de que todo lo que detone de la rígida cadencia de la frase castellana debe venirnos de *Ultra-Pyrénées*), es en realidad un hermoso giro de nuestra lengua madre, conservada por la lengua romance portugués y galaica. En ésta se conserva entre la gente del pueblo que usa el hermoso aditamento de la partícula conjuntiva *mesmo* para expresar con más fuerza una idea. Así se oye á cualquier dulce habitante de la dulce Galicia: *Mismo allí estaba, mismo allí lo vi*... Y en la encantadora *Morriña* de la señora Pardo Bazán, la sentimental y amable Esclavita, la deliciosa Suriña, suelta alguna vez una frase parecida. ¡Rujan los casticistas enrabiados cuando se les diga que el *quand même* francés debiera ser legítimamente españolizado!...

yo compruebo en las obras de Martínez Sierra, que cada vez van teniendo más diafanidad, más transparencia, más *azulidad*, si es eso permitido. Este *Teatro de ensueño* nos servirá de tipo; sin duda, vosotros que abrís el libro ó lo contempláis en los escaparates de las librerías, retrocedéis aterrados, porque no os gusta la luz difusa del Norte, y amáis mejor la clara refulgencia del sol de España y de su cielo azul, en estas mañanas de primavera, que son una bendición del buen Dios, uno y trino, que tanto ama á sus fieles siervos los españoles. Pues bien, no temáis encontrar aquí brumas flamencas, nieblas británicas, obscuridades germanas. Hablando de un libro, como si se hablase de la atmósfera—y yo creo que esto es lícito—, puede caracterizarse esta obra de Martínez Sierra llamándola *libro claro, límpido, despejado* y *risueño*. De ensueño sólo tiene esa leve gasa diáfana que más realza la fuerte desnudez de la realidad; hay entre esta obra y un novelón naturalista la diferencia de que la tal novela presenta la realidad bañada en una luz más cruda que la ordinaria, y la obra de Martínez Sierra la tamiza á través de un tenue velo de niebla poética, sin hacer perjuicio al relieve de las figuras y á la vitalidad del conjunto.

Es en vano que yo quiera expresar el encanto de algunas páginas de Martínez Sierra; ni con secas anotaciones críticas ni con floridos tropos lo consigo. En esto se conoce un gran poeta, y Martínez Sierra llega á serlo sin el auxilio del verso; cuando se quiere infiltrar con demasiada tenacidad en los lectores sus íntimas bellezas, ó se incurre en la indecisión, ó se ve uno precisado á recurrir al procedimiento transcriptivo; las palabras faltan. Hay, por ejemplo, en el capítulo XVI de *La humilde verdad*, esta frase expresiva: «*Hoy es Pascua Florida*, piensa Paco. Y la magia gozosa de aquestas dos palabras chocando con su melancolía, casi le hace llorar.» Siente entonces como una indecisión, un conflicto entre el hombre poético y el hombre del

deber; el hombre poético y sensible, que ve abrirse los capullos de las rosas y los capullos de los cuerpos jóvenes á la vez, que por todas partes descubre sol, florida primavera y floridos balcones, donde toman el fresco las mujeres con brillo nuevo en los ojos;—y el hombre lúgubre del deber, que ha de examinarse, melancólicamente, en una de esas tibias tardes, delante de unos señores hoscos y abominables, en un aula sombría. Y este conflicto lo resuelve Martínez Sierra de una manera tan artística, que (acaso sea producto de mi estado de alma esta confesión que á algunos parecerá impertinente, pero sí sé que es sincera) su manera de ver ofrece una de las páginas más exquisitas de la literatura española contemporánea. Si leéis el capítulo XVII de la citada novela, encontraréis ese hermoso desbordamiento juvenil, dicho en palabras sencillas.

Sin embargo, la devoción de este artista no es la novela en el sentido amplio y auténtico de la palabra; es la fantasía caprichosa, donde á veces se mezcla furtivamente una observación realista de incalculable belleza, que impresiona é impregna de emoción; todo tejido en un lenguaje sutil y delicadísimo, como bordado salido de manos de hada...

***

Un signo de los tiempos que corren, en literatura como en todo, es el acratismo más absoluto. Ya no hay escuelas, y si ciertos grupos literarios podrían figurar como tales, son núcleos apiñados al azár; pero acéfalos, sin jefe, sin alma. Cuando en ocasión memorable, el fiero espíritu de D. Miguel de Unamuno, incapaz de someterse á nadie, quiso someter á los jóvenes y erigirse en caudillo y cabeza de una agrupación literaria, y á este fin enderezó una insidiosa y reticente contestación á *l'enquête* (¿por qué no habríamos de decir nosotros *en busca*, uniendo con lazo indisoluble la preposición y el sustantivo, como hay

ejemplos de otros casos semejantes en nuestra lengua?) que había abierto Gómez Carrillo en *Mercure de France*; voces indignadas salieron de todos lados protestando contra estas pretensiones á ceñir la imperial diadema de dictador literario español.

La juventud actual es violentamente iconoclasta. A todo el que tiene aspiraciones á ceñir la corona literaria ó simplemente á ejercer el magisterio entre sus colegas, le mira con horror y con odio. Rechaza toda tutela y no nimba sien alguna con la aureola de la santidad artística; al contrario, derrumba ídolos y socava pedestales que parecían bien afirmados. A sus predecesores, á los viejos, los considera con desprecio aplastante; y á quien sigue sus huellas ó simplemente respeta sus saludables oficios y ve en su sombra una protectora y benéfica guía, lo expulsa de su seno con asco y le echa en cara este insultante apóstrofe: *¡Vete al diablo con tus maestros!* La juventud de hoy diría gustosamente, como en el poema de Próspero de Aquitania (*De ingratis*, III, 8) — si la juventud inculta y holgazana se ocupase de conocer estas joyas de la primera poesía latino-cristiana, que viene á ser en literatura lo que en el arte pictórico el arte de los primitivos, de los del milenio, de Brehuegel ó de Patinir— ; diría, pues, la juventud de hoy si conociese estas perlas:

Vestri illi, quorum ructatis verba, magistri...

¡Quitad allá con aquellos vuestros maestros cuyas frases eructáis!... No, ya no se jura *in verba magistri*; ya no se asegura como supremo argumento que el maestro lo dijo: *Magister dixit...* Ya no hay maestros, y como en la *Liturgia socrática* de John Toland, los iniciados hacen promesa de no jurar nunca por ningún maestro, ni siquiera por el mismo Sócrates, — así los hijos de Verlaine, á quien con el maestro griego alguna vez se ha comparado (acaso maliciosamente por algunos, aludiendo á sus cos-

tumbres pederásticas)—y se le parece, sin duda, en que, como aquél, fué á la vez un maestro y un corruptor de la juventud—, juraron desde su iniciación en el secreto délfico del Arte... Ya no hay maestros. Así es de heterogénea, dispar y sin norma la producción actual.

***

Una prueba de esta heterogeneidad é independencia de los nuevos autores nos la da *El Cuento Semanal*, la publicación, sin duda, más importante que ha surgido en el año de 1907. En la larga galería de cuentistas catalogados en esta colección—que, por otra parte, no nos ha descubierto á ningún gran cuentista, á ningún Maupassant — figuran, desde el anticuado y mediocre Picón, hasta el modernísimo Benavente, ducho en toda suerte de exquisitices y velaturas, reñidas con la fórmula naturalista, escueta y brutal del autor de *La Honrada*. Martínez Sierra, cantor de la vida humilde, el que teje su prosa con palabras de seda y de encajes, el que ritma sus períodos al compás cadencioso de su verbo intenso, en el cual gimen todas las tristezas emocionantes y las mansas alegrías de *l'humble vérité*, va de bracete con Eduardo Zamacois, el épico de la vida alegre, bulliciosa y ebria de las cortesanas, el escritor de estilo atormentado y nervioso, en que parece que las frases se retuercen y vibran con la violencia de los miembros espoleados por el látigo. Salvador Rueda, el lírico genial, el volcánico é impetuoso cantor de los *cuerpos simples*, elevados, por la sola fuerza de su fuerza insuperable, de la categoría de nomenclaturas químicas al grado supremo de temas poéticos, el evocador meridional de las siestas ardientes, de los soles quemantes y cegadores, de las mujeres con ojos de brasas y almas de fuego, de los claveles rojos, de los alientos cálidos cruzados, de las corridas de toros, va del brazo con Antonio

Zozaya, el pensador reposado, el filósofo profundo, alimentado por una cultura extensa y varia, que ve en la Vida, no lo deslumbrador y externo, sino lo hondo, lo dramático, lo originado del misterio. Veréis luego á la sutil doña Emilia Pardo Bazán, la refinada gustadora de todos los matices artísticos, la tramadora del fino bordado de su prosa, obra tan delicada y laboriosa que sólo se explica que salga de una fina mano de mujer, que se aparea aquí con el violento Dicenta, cantor de las desdichas plebeyas, de las epopeyas brutales del arroyo, de las suciedades y de las miserias, en una prosa vibrante y fuerte, casi descoyuntada en una epilepsia rebuscada por el autor.

El original y discutido Trigo, el cantor de las voluptuosidades amargas é intensas, de las humanas miserias, de la vida provincial nostálgica, de la vida marital odiosa, de la juventud que se busca á sí misma y no se encuentra, de la juventud que se embriaga de vino y que va á los burdeles siempre á caza del Ideal inasequible y queriendo cimentar sus idealismos sobre fuertes basamentos de realidad; el Trigo de *Las Ingenuas*, el Trigo del estilo torturado y dislocado, que á tantos amedrenta, ocupa allí un puesto al lado de José Francés, el joven más *hecho*, más descollante entre los de la nueva generación, el que ha sabido encontrar su estilo: un estilo inquietante y extraño, mezcla atrevida de las impetuosidades naturalistas y de las alucinaciones decadentes; un estilo que combina en sabia fusión la vehemencia de un Zola ó de un Blasco Ibáñez con las dulzuras de un Regnier, novelista, ó de un Martínez Sierra; un estilo que da la sensación precisa de la vida, de la vida de los seres innominados, de la vida oscura y áspera á ras de tierra, de la vida gris que llevan la mayoría de los tristes humanos, ¡de la vida que es tan cotidiana, como pensaba el inmortal Laforgue...! Luego podréis hojear, en la colección de *El Cuento Semanal*, al lado de una novela encantadora de Eduardo Marquina, el

dúctil poeta, que, ya desencadena su verbo tronador y poderoso, verbo de oda y de democracia moderna, que asciende á las altas cimas del pensamiento humano, como el de Hugo, ya canta los dolores ignotos y las penas subconscientes, débiles y casi inadvertidas, pero penetrantes, como sollozos de violín, en sus *Elegías*;—una broma, menos divertida de lo que él piensa, del incomparable y divertido Sr. Pérez Zúñiga.

Junto á Pedro de Répide, el exhumador del arcaísmo sonoro y musical, el desenterrador de los preciosos cachivaches de antaño, el idólatra de chisperos y manolas, el conocedor del Madrid viejo, desentrañador de su alma, mejor que muchos archiveros y cronistas con estipendio oficial, el adorador de toda modernidad perversa y amable, el que vierte el vino nuevo en odres viejos, para emplear invertida la imagen de la Escritura; tendréis al fuerte Manuel Bueno, organización mental íntegra, cronista de filosofía social, crítico de estupenda cultura, cuentista que recoge en su estilo brillante é incisivo como hoja de acero la nota cálida y brava de la vida sana. Entre el curioso y entretenido dramaturgo cómico-lírico-bailable, con decoraciones á lo Benavente, maridos á lo Paul de Koch, señoras á la última moda de París; el gran mercero de la escena, que tiene un surtido inagotable y variadísimo de frases mejor ó peor hechas y chistes de ocasión (acabo de nombrar al insigne Sr. Linares Rivas, Astray ó lo que sea) destaca Pedro Mata, novelista *mort-né,* obscurecido ahora en la redacción de un periódico, donde actúa de cronista *pour l'Espagne et le Maroc.* Allí giran en revuelta confusión Amado Nervo, el poeta decadente, cantor de las finiseculares inquietudes, y Alejandro Sawa, el burilador de frases que son luminosas como soles y rutiladoras como diamantes, el buscador de una nueva fórmula novelesca donde se mezclan la altisonancia lírica de Hugo y la notación brutal de la vida ruda que se encuentra en Zola. Allí apa-

rece la figura del poeta Villaespesa, evocador de los buenos tiempos de Grecia, exaltador de lo helénico, que sacia su espíritu de poeta inquieto en busca de nuevos modos de expresión y nuevos requintes del sentimiento. Allí se amalgaman los hermanos Quintero, decidores de los ingenuos y bravíos sentires del pueblo andaluz, copiadores de su vida bulliciosa, soleada, llena de luz, de color y animación características, con el muy preclaro vate don Sinesio Delgado, que tiene acibarada el alma por el fin de una leyenda que él forjó.

Después veréis al joven prosador Ramírez Angel, que, en las encantadoras páginas de sus novelas ha sabido cifrar la vida cotidiana *au jour le jour*, con todas sus mezquindades y sus grandezas; el épico de las modistas madrileñas y de los estudiantes locos y livianos y de las muchachitas alegres que nos han encantado al pasar con sus estelas perfumadas y sus semblantes risueños y bonitos, y de los empleados de seis mil reales, y de la existencia de los hijos de familia bajo la luz doméstica de un quinqué; el creador de una nueva fórmula, y de una prosa que responde con exactitud á su temperamento de artista; una prosa matizada y fina, á veces doliente, como los íntimos sollozos de un alma que no encuentra lo que anhelaba, á veces jovial y loca como la risa de las nenas esbeltas y rubias que van á los bailes de la Bombilla; una prosa que quedará como documento histórico, como expresión del sentir de una generación entera; una prosa rubia y alada, frágil, dulce y mimosa como las niñas bonitas, como los caramelos de los Alpes, como los besos de los enamorados en una calle obscura, como las orquestas de los teatros refulgentes... y á renglón seguido, después de encantaros con la lectura de este joven prosista, ya tan culminante entre los de su tiempo, repasad las líneas escritas por Alejandro Larrubiera. *Niente più*... Detrás de Mauricio López Roberts, novelista ya formado, fuerte,

veraz, como todos los grandes, sincero y sin contorsiones en su estilo, refocilaos con la cultísima cronista y *charmante* noveladora doña Carmen de Burgos, ó sumergíos en el baño de delicias que os brinda en su novela el muy distinguido Comisario de policía Sr. Serrano de la Pedrosa. En seguida os llega la atracción de la temporada, el bizarro escritor y distinguido Oficial del Ejército, como le llamó un joven cronista, D. Pablo Parellada, camelo viviente y perennal, para desdicha nuestra, sér divertido y joyante entre los más divertidos y joyantes que la Humanidad cuenta, encanto de las niñeras y de los militares sin graduación; porque para algo hemos nacido todos en este mundo.

Sigue después Ramón Pérez de Ayala, ese poeta que yo creí prometedor algún día y que ahora me resulta simplemente un joven de talento..., que ha perdido su talento; un joven aprovechado que ya no nos aprovecha; á continuación va Manuel Ugarte, espíritu alto y vigoroso, con talento robusto de sociólogo, fantasía de creador artístico y rebusca inquieta de un estilo propio y seguro. Os encontráis después con el muy notable novelista y digno ciudadano D. Mariano Vallejo; con el jacarandoso don Arturo Reyes, y con el joven escritor Angel Guerra, del cual vale más no hablar. Siguen Rafael Leyda, cuentista ya acreditado en su bello libro *Valle de lágrimas*, obra de un espíritu artista, que sabe ver la vida en su realidad; Cristóbal de Castro, poeta, cronista, novelador, hombre multiforme y asombroso, amante de todas las Fléridas codiciadas por la *high-life* madrileña, uno de los *happy few*, de los pocos hombres felices que existen en este mundo de dolor y de Pérez Zúñiga...; y para remate de fiesta os halláis con el ya competente crítico de teatros *Zeda*; con el elegíaco poeta Ricardo J. Catarineu; con el distinguido articulista de periódicos no pertenecientes al *trust*, *Claudio Frollo*. Y ¡oh dolor!... El fino humorista

y satírico chispeante Antonio Palomero va de pareja con el inolvidable y egregio D. Pompeyo Gener, inmortalizado por la pluma mordaz de *Clarín*, cuando dijo de él «que, huyendo de los galicismos, escribe en francés...»

No ha surgido, pues, entre los literatos que hasta ahora han llenado las columnas de *El Cuento Semanal*—que, á más de los nombrados, ha publicado novelas de Julio Camba, el cronista irónico, una especie de *Fernanflor* nuevo, á veces terriblemente banal y á veces genial hasta la embriaguez; de Miguel Sawa, delicado artista de feminidad; de Bello, cronista muy culto y escritor que sabe «cómo se escribe bien»; de Ferrándiz, conocedor de la vida eclesiástica, y que podría ser aquí un Fernando Fabre, si fuese más artista; de Bonnat, escritor de chispa cómica; de Insúa, artista joven de grandes alientos; de Salaverría, escritor fuerte y medular; del pintor y literato Apeles Mestres, que, como nadie quizás en España, conoce lo medioeval y lo primitivo; de Blanco Belmonte, sentimental poeta, y de Salillas, sociólogo metido á cuentista (1)—; no ha surgido, pues, ningún Maupassant. En cambio, en la novela tenemos un autor de quien se puede sospechar que va para Galdós...



Me figuro que fué Schopenhauer quien, por primera vez, dió una base filosófica al realismo novelesco, á la psicología, ó, para hablar geográficamente, á la *topografía psíquica* de seres innominados y al estudio de las vidas humildes, en fin, con éste luminoso párrafo, que quiero transcribir íntegro: «Una novela será tanto más elevada y

---

(1) Cuando se escribió esta obra, eran éstos los autores de *cuentos semanales*.

sublime cuanto tanto más elevada y sublime, cuanto más vida interior y menos exterior desarrolle; y esta proporción, como un signo característico, acompaña á todos los grados de novela, desde *Tristan Shandy* hasta la más tosca novela de caballería ó de ladrones; *Tristan Shandy* puede decirse que no tiene acción, ¡y cuán escasa la tienen *La Nueva Eloísa* y el *Wilhelm Meister! Don Quijote* mismo tiene, relativamente, poca acción, y ésta es muy insignificante y tiende á lo cómico; estas cuatro novelas son lo mejor del género. Examínense, además, las maravillosas novelas de Juan Pablo, y se verá cuánta vida interior desarrollan sobre la base más exigua de la exterior. Hasta las novelas de Walter Scott tienen un considerable exceso de vida interior sobre la exterior, y ésta sólo se presenta siempre con objeto de poner en movimiento aquélla, mientras que en las malas novelas existe por sí misma. El arte consiste en que, con la menor cantidad posible de vida exterior, se dé el más vigoroso impulso á la interior, porque ésta es, en realidad, el objeto de nuestro interés. La misión del novelista no es referir grandes acontecimientos, sino hacer interesantes los pequeños» (1).

---

(1) «*Ein Roman wird desto hoherer und edlerer Art sehen mehr Inneres und je weniger fuszeres Leben er darstellt*; *und dies Berhaltnisz wird*, *als characteristiches Zeichen*, *alle Abstusungen*, *des Romans begleiten vom Tristam Shandy aufbis zum rohesten und haben reichsten Ritter oder Rauberroman herab. Tristam Shandy freilich hat so gut wie gar Keine Handung aber wie sehr wenig hat Neue Heloise und der Wilhelm Meister. Sogar Don Quixote hat verhaltnistz maszig wenig besonders aber sehr unbedeutende auf Scherz hinauslausende Handlung*: *und diese vier Romane sind die Krone der Gattung. Ferner betrachte man die wundervollen Romane Jean Paul und sehe wie so sehr viel inneres Leben die auf der schmals Grundlage vom auszeren sich bewegen lassen. Selbzt die Romane Walter Scotts haben noch ein bedeutendes Uebergewicht des innern uber das auszere Lebe und zwar tritt leszteres*

Por todo esto se infiere que, pudiendo ser la vida interior de un modesto empleado tan rica en acontecimientos emocionantes como la de un encumbrado de la sociedad (es decir, siéndolo más, por lo mismo que es más pobre su vida exterior), el reinado de los humildes se ha impuesto. De las hermosas palabras de Schopenhauer, bien rumiadas por un artista genial, pudo haber nacido — si no existiera ya—la estética de la novela moderna. Con ellas se justifica, como he indicado, el estudio de las vidas humildes y el psicologismo, las dos características que los siglos venideros tendrán más en cuenta para diseñar nuestra personalidad estética. A los ojos de los críticos futuros, nada nos enaltecerá y nos individualizará tan cumplidamente como el haber sabido crear esos tipos tan ricos en vida interior é indigentes de exterioridad (como no sea la necesaria para justificar aquélla), que conocemos con el nombre de Eugenia Grandet, Maximina, Amelia (en *O crime do Padre Amaro)*, la criada de *O primo Bazilio*, Esclavita la de *Morriña*, Marianela, Inés la de *La Puchera,* Araceli la de *Aires de mar*, etc.

***

Mauricio López Roberts es como el continuador de la obra iniciada por Francisco Acebal: la consagración de

---

stets nur in der Abricht auf das Erstere in Bewegung zu setzen; wahrend in schlechten Romanen es senier selbst wegen da ist. Die Kunst besteht darin dasz man mit dem moglichst geringsten Auswand von auszerem Leben das innere in die starkste Bewegung bringe; denn das innere ist eigentlich der Gegenstand unser Interesses. Die Ausgabe des Romanschreibers ist, nicht grosse Vorfalle zu erzahlen, sondern Kleine interessant zu machen.» (*Zur Metaphysik des Schonen und Aesthetik*, 332.) Esta pequeña estética de Schopenhauer es menos conocida y apreciada de lo que merece, según los luminosos puntos de vista que contiene.

los humildes en el Arte. Ha escrito novelas sangrantes de vida, intensas de emoción, que no tienen precedentes en la literatura española contemporánea. Uniendo á lo patético la sobriedad realista, sus novelas son dramas con exclusión de todo artificialismo, es decir, son dramas con todo lo mejor que tiene el arte escénico y sin sus cualidades depresivas. Dramas vulgares, porque lo que le interesan son esos seres oscuros que pasan por la vida desapercibidos como transeuntes nocturnos por callejón solitario. Puede decir con Balzac: «*Les êtres vulgaires m'intéressent*»; pero acaso no debiera añadir: «*Je les grandis, je leur donne des proportions effrayantes ou grotesques*». López Roberts no les da proporciones terribles ni grotescas: los presenta en su abrumadora vulgaridad, sin nada que pueda realzarles. No le desloaré yo por este empeño en mostrar la realidad desairada, desnuda, sin aditamentos románticos: esta honradez artística no menoscaba la belleza de sus obras. Porque hay suficiente cantidad de poesía en cada hombre vulgar, si es que, como cantó un poeta:

Dans l'être le plus humble habite un dieu caché;

y no precisa que se le paramente con perifollos artificiales, cuando él, de por sí, encierra bastantes galas con que encantarnos. En este sentido, toda la novela realista es una gran paralipse: figura retórica, muy tenida en olvido, que consiste en hacer que se fije la atención sobre un objeto, fingiendo descuidarlo ó despreciarlo. Los seres insignificantes de la vida, al pasar á la novela, se agrandan, tomando proporciones epopéyicas—cuando un fiel observador, como López Roberts, nos dice sus vicisitudes y, sobre todo, nos hace penetrar en su interior. Porque para todos los grandes novelistas del realismo, lo esencial es, como para Stendhal y para Taine, «*voir des intérieurs d'âme*»; y la gran conquista de la novela moderna es este

decisivo estudio de las almas, este psicologismo para el que no hay secretos, que comienza en el autor de *Le Rouge et le noir*, se continúa y se purifica en Flaubert y va á morir en manos de Paul Bourget, un poco desfigurada (1). El triunfo del psicologismo (que, en suma, viene á ser idéntico al realismo sano, como se demuestra en Flaubert, que siendo un gran psicólogo, fué, á la vez, un fiel observador de la realidad, cuyo texto jamás corrompió ni siquiera parafraseó), sobre el naturalismo escueto, consiste en esto: que, reproduciendo fielmente los actos reales, escruta, sin embargo, sus móviles íntimos. Los naturalistas ven en el hombre un sér á disposición suya para atribuirle todos los movimientos que les plazca, sin nunca dar la razón de ello; los realistas, por el contrario (es decir, los psicólogos), estiman que no pueden adjudicarle discrecionalmente la comisión de acciones no determinadas por causas interiores. En el naturalismo hay mucha verdad; pero en ocasiones está deformada por la ausencia

(1) Por ejemplo, en *Le Disciple*, donde ya la alucinación de la tesis se sobrepone al análisis perspicaz. No debe pasarse en silencio que el gran mixtificador que firmaba *Arrigó Beyle, Milanesse*, es el precursor de la novela realista; implícitamente el mismo Balzac lo reconocía así al publicar el elogio de *La Chartreuse de Parme*, y artistas como Merimée, Bourget, Rod y Barrès, y pensadores como Taine sufrían su influencia. Se olvida con demasiada frecuencia esta circunstancia y no se hace justicia al genial autor de *L'Amour*, que debiera ocupar puesto preferente en toda historia del realismo. Léanse los libros del fundador del *Stendhal-Club*, Casimiro Steyienski; el volumen *Stendhal*, en la *Collection des Grands Ecrivains* (Hachette, París), los *Essais de psychologie contemporaine*, de Bourget, y los *Essais de critique et d'histoire*, de Taine. Que es el primer novelista psicólogo, lo acredita aquella frase suya, pronunciada en 1804: «*Je me sens fait pour connaître les caractères; c'est ma manie*». A uno que le preguntó cuál era su oficio, contestóle con donaire: «*Observateur du cœur humain*». El otro le tomó por espía.

de análisis psíquicos. De aquí que las novelas de Francisco Acebal y de Mauricio López-Roberts sean á las novelas de Vicente Blasco Ibáñez lo que las novelas de Gustavo Flaubert fueron á las de Emilio Zola.

Es falso, según eso, que el realismo haya venido al mundo, como quería Goncourt, «para definir en el estilo artístico *(dans l'écriture artiste)* lo que es delicado, para dar los aspectos y los perfiles de los seres refinados y de las cosas exquisitas» (1). Aquí hay un paralogismo, una falacia (*acceptio partis per totum secundum quid)*, como decían los escolásticos. El estudio de esos seres refinados puede ser una parte del realismo, nunca el todo: y acaso no la parte más importante, aunque eso ya depende de las preferencias particulares, de la idiosincrasia del artista. Los Goncourt, como su sucesor Loti, creyeron que el ideal de la novela estaba en la observación de las vidas tumultuosas, agitadas, intensas (2): Flaubert, por el contrario, no se desdeñaba de tomar como heroína una Emma Bovary, cuya vida más fuerte fué la vida interior. Acaso este último estaba en lo cierto; así lo ha creído Mauricio López Roberts, que se complace en delinear caracteres como el de Leandra en *La familia de Hita*, Castita en *El porvenir de Paco Tudela* y Consuelito en *La novela de Lino Arnáiz* (3).

(1) Prólogo á *Los Hermanos Zengamno*. (Véase la bella traducción española de la Sra. Pardo Bazán: *La España Editorial.)*

(2) Bien que aun en los autores de *Les Frères Zengamno*, esta fué una convicción adquirida en el transcurso de su vida literaria puesto que en los comienzos de su carrera estudiaron casos como el de Sor Filomena y Germinia Lacerteux, que no se distinguían precisamente por su exuberancia de vida exterior, sino más bien por su plenitud de reconcentramiento intensivo.

(3) No es que quiera yo parangonar á esos personajes con una Emma Bovary, v. gr., que tiene la gran ventaja de ser un tipo simbólico *(a representative woman)*, la mujer de toda una genera-

Yo encuentro la justificación de estos procedimientos en una frase que puede leerse en la última obra de López Roberts y que seguramente el autor puso allí sin la menor intención de que sirviese como apoyo implícito á sus nobles teorías estéticas. Esta frase que yo trunco, y que leída descuidadamente apenas tiene otra significación ni otra misión que redondear un período, dice así: «Estas penas que, al calor de la sidra, brotaban al mundo, *conmovedoras y vulgares*.» Esto para mí tiene más precio que un doctrinario caleológico. ¡Conmovedoras y vulgares! Estas dos palabras arrojadas al azar, formando un contraste algo brusco y por lo mismo intensamente artístico, explica toda la obra pasada, y tal vez toda la futura, de Mauricio López Roberts. ¡Conmovedoras y vulgares! Es decir, que lo vulgar siempre resulta, en fin de cuentas, conmovedor. Todo lo vulgar es bello y digno de estudio: porque es íntimamente conmovedor. Vulgares son las figuras de las de García Triz, vulgar la figura de Castita, vulgar la de Lino Arnáiz; y, sin embargo, todas son en el fondo sumamente conmovedoras.

Bien entendido: para hacer que estas penas y estas minucias de la vida cotidiana nos resulten conmovedoras, es preciso saber interpretarlas. Pasa con esto como con la música: las notas que duermen en el fondo de las selvas murmuradoras, que gorjean en las gargantas de los pájaros, que brincan en los violines de los italianos ambulantes, necesitan, para ser apreciadas en su penetrante belleza, que un compositor las transponga en la clave adecuada, las enlace con arreglo á compás y tiempo, las inter-

---

ción y hasta la de todos los tiempos, diré, si me apuran un poco. Pero son al menos caracteres que cristalizan un estado de alma común á una clase social, á una generación ó á un conglomerado local. A título de eso, son dignos de todo respeto y estimación ante el crítico más cejijunto.

prete, en fin... Así la oculta hermosura de los hechos vulgares, la inviolada belleza de acciones al parecer insignificantes, exigen un compositor que las interprete: este compositor es el novelista.

La obra de López Roberts que mejor realiza el destino señalado á la novela realista es su último libro, donde hay más vida, aunque menos estilo, que en *Las de García Triz*. He notado que en casi todos los autores, especialmente novelistas, el estilo y el vigor están en relación inversa. En la vida de un novelista suele haber dos épocas: una en que se escribe bien y se observa un poco menos bien; otra, en que se escribe peor y se transcribe mejor la realidad. ¿Será que el estilo artístico y la plenitud de facultades se perjudican recíprocamente? ¿Será que para *decir cosas* habrá que decirlas desaliñadamente? ¿Es que no se puede dar impresión de vida sin recurrir al lenguaje pedestre? Sigo creyendo que no, á pesar de los ejemplos en contrario. Por eso yo desearía que López Roberts continuase escribiendo en aquel su pristino tono, correcto manjar de buenos prosistas. No por escribir para el pueblo se debe escribir mal. Flaubert emociona á un tendero de ultramarinos narrando las tristezas de Emma Bovary; y, con todo, Flaubert encanta á los artistas por su dicción rotunda y evocadora. ¿Acaso el irreprochable lenguaje no es compatible con la sensación de vida?

López Roberts descendió un grado en la escala de los estilistas con *El Porvenir de Paco Tudela*, verdadero desacierto en cuanto al estilo. Apenas si el primer capítulo conserva el cuidado rebuscamiento verbal que notamos en *Las de García Triz*. Después, es un derroche de desaliño incomprensible. En *La novela de Lino Arnáiz* hay ciertos retoques en la dicción; pero ésta no se restaura en su primitiva exquisitez. Basta leer comparativamente un párrafo de *La Cantora* ó de *La familia de Hita* y leer después otro de las dos novelas posteriores para con-

vencerse de lo mismo. No se alegue con el arte para todos: Taine dijo ya, aunque en otro sentido, que «el arte tiene esto de particular: que es á la vez *superior* y *popular*: manifiesta lo más elevado que hay y lo manifiesta á todos» (1). Lo más grave es que esta cita decisiva se ha querido aducir como un argumento irrefragable en pro del *ars omnibus* (2), cuando es una justificación de la teo-

---

(1) *Philosophie de l'art*, I.

(2) Sin embargo, yo creo en el arte para todos; y hasta que la misión de todo arte, en esta época de tumultos sociales, es la de *amansar fieras*, como el legendario Orfeo, de quien dijo el sublime Horacio en la Oda *Quem virum*:

Unde vocalem tomerè insequutæ
Orphea sylvæ,
Arte maternà rapidos morantem
Fluminum lapsus, celeresque ventos
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus.

Perdóneseme esta ligera digresión: es preciso que nos sigan como al *vocal* Orfeo (las palabras tienen el valor de ricas gemas —tal las quería Gautier—en las odas de este viejo Horacio, cuyo estilo parece forjado en una fragua á fuego lento, como el hierro candente, y á quien, no obstante, muchos jóvenes que no lo han leído porque no pueden leerle, juzgan un pedantón equivocadamente, un pedagogo roncante y vociferante —según notaba el insigne *Clarín*,—cuando hasta las cosas más severas, más *preceptistas*, más desagradables las dice en un estilo de pedrería, en un estilo en que cada palabra tiene un valor intrínseco é inalienable que ya llamó la atención de Nietzsche); es preciso, quería decir que como al vocal Orfeo, nos sigan, no las selvas, sino los hombres, y que detengamos la irrupción, no de los ríos con sus corrientes rápidas, sino de las revoluciones. Nunca como hoy estuvo el arte llamado á tan altos destinos. Pero el arte para todos no necesita recurrir á los artificiosos expedientes de las tesis y otras, indecorosidades; basta que sea arte para que emocione, y para que, emocionando, suspenda la furia popular. Mientras el obrero lee una bella novela realista, se encuentra elevado á las alturas que le parecían inaccesibles; puede decir con legítimo orgullo á los

ría que antes sustenté. Tomemos de nuevo el ejemplo concreto de Flaubert: éste, siendo un exquisito, un *artista*

---

que le desprecian: *crucem vident, unctionem non vident* (éstos ven mi martirio, mi miseria, pero no ven mi consolación interior); olvida que es pobre, porque, como ya indicaba Schopenhauer y repetía, particularizándolo á la música, Amiel, la superioridad del arte está fundamentada en que nos libra de las miserias de la vida real. «Ya sabemos, dice aquél *(Zur Methaphysik des Schönen und Aesthetik)*, que el mundo como *voluntad* es el primero *(ordine prior)* y el mundo como *representación* es el segundo *(ordine posterior)*. Aquél es el mundo del deseo y, por lo tanto, del dolor y de innumerables penalidades (*und tausendfältigen Wehes*). Este, por el contrario, es por sí mismo esencialmente exento de dolor; además constituye espectáculo digno de contemplarse, generalmente significativo y, por lo menos, gracioso... (*ein sehenswerthes, Schauspiel, durohweg ledeutsam, aufs Wenigste belustigend*) En el goce del mismo consiste el placer estético.» Y en nota añade: «La satisfacción completa, la tranquilidad definitiva, el verdadero estado apetecible, se nos representan siempre sólo en imagen, en la *obra de arte*, en la poesía, en la música.» (*Parerga und Paralipomena*, XIX, § 209.) Así, pues, ya que el arte nos transporta á esas alturas donde, según la bella frase de Schiller, los males de la tierra se convierten en bienes de cielos ignotos (*a*), no temo

(*a*) Después de escrito esto, me vienen á la memoria unas estrofas de nuestro Fray Luis de León, acaso el más artista de nuestros escritores clásicos (por de pronto, ha sido el primero que tuvo la emoción más intensa del paisaje dada en la literatura española, como hace notar el clarividente Martínez Ruiz), donde éste anticipaba algunas ideas que vienen á ser en puridad las mismas expuestas por Amiel tres siglos después. Dice así, hablando de la música, en su oda á Francisco de Salinas:

A cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida
torna á cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida.
Y como se conoce
en suerte y pensamiento se mejora,
el oro desconoce,
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca engañadora.

Estas estancias de encantadora poesía reflejan fielmente mi pensamiento. Y ahora, perdón; porque vuestra benevolencia no será sobrada para excusar esta serie de deslabazadas, inacabables y hasta incongruentes digresiones. Todos

para artistas, un refinado del lenguaje, no necesitó incurrir en bizantinismos cándidos; de suerte que, manifestando *lo superior*, las emociones más artísticas, las manifestó á todos, porque todos los que le lean, así regenten una cátedra de Química, ó estén metidos en negocios de Bolsa, *sentirán* que aquello es real, que aquello es artístico y que aquello es sublime. La gran superioridad de la novela realista sobre muchas otras formas de arte estriba en que todos pueden comprender, ó, mejor, sentir las emociones que reproduce. Lo mismo que la poesía lírica, manifiesta *reflejando*; por eso son los dos géneros de arte que más tocan al alma, y, por consiguiente, más impresionan. Una epopeya no tiene la facultad de conmover si á ella no se mezclan episodios líricos; en sí la narración de las miríficas aventuras de un esclarecido capitán no produce otra impresión que la del relato de un hecho más ó menos extraordinario.



Me he distanciado un poco del asunto. Quería decir

---

ser paradojal diciendo que el Estado debiera intervenir en estas cuestiones de arte y obligar al ciudadano á enternecerse y á educarse.

los conceptos contenidos en el párrafo de la nota podrían desarrollarse ampliamente y surtir nuevos volúmenes de estética trascendental así como de estética aplicada.—Las palabras de Amiel (en sus *Lettres de jeunesse*) son éstas: «El beneficio del arte, y principalmente de la música, es éste: que se olvida todo el pasado, los disgustos, las congojas, el descontento interior, y el corazón nada en la alegría, bate el ala en un aire embalsamado, se abrazaría de buena gana á todo el mundo y se darían gracias de rodillas al artista que nos ha hecho este bien.» También Nietzsche reputaba como *nuestra suprema gratitud hacia el arte* considerarlo como *la buena voluntad de la ilusión*. «En cuanto fenómeno estético—añade—la existencia nos parece siempre *soportable*, y, por medio del arte, se nos dan los ojos y las manos y, sobre todo, *la buena conciencia* para *poder* crear por nosotros mismos ese fenómeno.» (*La Gaya Scienza*, libro II, § 107). Juan Pablo Richter, por su parte, designa á la poesía como «el único mundo *separado* que existe *dentro del mundo*.» (*Teorías estéticas*, I.) En otro pasaje dice que la Poesía, «única diosa de paz que habita sobre la tierra, *es el ángel que nos transporta*, siquiera sea por leves instantes, *desde nuestra cárcel mortal á los cielos;* es la lanza de Aquiles; cura las heridas que produce.» (*Ibídem*, III.)

que en su última obra López-Roberts ha abandonado con timidez ese su primer estilo, que parecía reservarnos la sorpresa de un estilo español *moderno*. Hasta ahora creo no haberlo encontrado en las novelas de mis contemporáneos; me parece que ya he dicho otra vez (y si no lo he dicho, debo decirlo ahora) que en España todo lo hemos aprendido menos el escribir bien. Romanticismo, naturalismo, baudelairianismo, verlenianismo y hasta estilo «Mallarmé», ninguna de estas innovaciones nos ha sido ajena. Pero aun no hemos tropezado con ese estilo que Flaubert, su creador, tan gráficamente llamaba *«rythmé comme le vers et précis comme le langage des sciences»*. Al leer el primer volumen de López-Roberts cualquiera hubiera tenido la impresión de que *eso* iba á venir. No vino, sin embargo—él sabrá por qué—; si bien en su primera obra parecía acercarse á ese estilo límpido, torturado, evocador, y á la vez lleno de fibra, que caracteriza la prosa moderna; esa prosa que se pliega á todas las pasiones del ánimo y á todos los matices del paisaje; que con idéntica vigorosidad revela un estado de alma que bosqueja un rincón de la calle; esa prosa que es en escritores como Eça de Queiroz y Flaubert un instrumento dócil para todos los requintes de la modernidad; esa prosa que sólo pudiera definirse llamándola *prosa post 1856* (época de la publicación de *Madame Bovary*);—esa prosa que lo mismo expresa los más delicados matices de la ironía que los más inflamados lirismos de la pasión; esa prosa formada de contrastes imprevistos y de evocaciones prodigiosas; esa prosa que tiene frases como ésta: «se irritaba de un plato mal servido ó de una puerta entreabierta, gemía por el terciopelo que no poseía, por la felicidad que le faltaba, por sus sueños demasiado altos, por su casa demasiado estrecha» (1); ó como estas otras: «conocía la

(1) *«Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entre-bâil-*

existencia humana muy bien y se sentaba á la mesa acodándose con serenidad» (1); esa prosa que, fértil en insólitos giros, lo mismo sirve para describir las bizarrerías del grotesco Homais ó del consejero Acacio, que los arrebatos de la pobre Emma ó de la pobre Luisa; que igual transcribe las vulgaridades de los apuros pecuniarios que las exaltaciones de la pasión incandescente; esa prosa que hacía soñar á Eça de Queiroz en otra *como ainda nao ha*; en «*alguna coisa de creystallino, de avelludado, de ondeante, de marmóreo, que só por sí, plasticamente, realisasse una absoluta belleza,—e que expressionalmente, como verbo, tudo podesse traducir, desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma*» (2); esa prosa que no es ni el farragoso borbotear de Chateaubriand, ni el indisciplinado vigor de Balzac, ni el preciosismo de Mallarmé, y que es á la vez algo de todo eso, junto con la elegancia de un D. Juan Valera y con la solidez de un Galdós; esa prosa de que han querido darnos idea en la generación anterior doña Emilia Pardo Bazán, y entre nuestros contemporáneos, Ramón del Valle Inclán y J. Martínez Ruiz, esa prosa que hacía preguntarse á su más ínclito mantenedor si la forma artística podría tener valor propio, «independientemente de lo que se dice».

Distraído de su primera obsesión estilística, López Roberts no ha continuado en la segunda obra, *El porvenir de Paco Tudela*, esa página de la literatura española que pudiera haber llenado, si su lenguaje hubiese ido haciéndose, evolutivamente, más preciso, más rotundo, más cuidado

---

lée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite.» Madame Bovary, 2.ème partie, V, 118 y 119.

(1) «*Il connaissait l'existence humaine, et il s'y attablait sur les deux coudes avec serenité.» Ibidem*, III, 96.

(2) *A Correspondença de Fradique Mendes*, VI, 115.

y más artístico. ¿Hay que inculparle de ello? No; acaso se acogió al amparo de Jorge Sand, cuando discutiendo con el citado Flaubert, expuso una doctrina completamente antagónica á la del autor de *Salammbô* (1). «Hay que escribir para todo el mundo, decía, para todo el que necesite ser iniciado... Ahí está todo el secreto de nuestros trabajos perseverantes y de nuestro amor al arte. ¿Qué es el arte sin los corazones ó las inteligencias á que se manifiesta?» El error no está en él, está en la doctrina. El error está en pensar que no se puede ser accesible á todos sin ir pedestrizando cada más el lenguaje, sin sustituir la palabra sugestiva por la palabra vulgar, la palabra que manifiesta la emoción intensificándola á la palabra que la manifiesta tal como solemos traducirla en la conversación cotidiana. No es que haya un lenguaje aparte para el escritor: es que hay recodos del diccionario donde duermen ocultas armonías, modalidades verbales que todos pueden comprender y que les hacen mejor sentir. Sin sacrificar la claridad de ideas, puede darse con palabras más penetrantes una sensación á todos accesible.



Creo haber dicho que López Roberts es ante todo novelista psicólogo. En esto, hay que confesarlo, su última novela es la más notable. Perdiendo estilo, adquirió sutilidad de análisis. No quiero dar á entender que *Las de García Triz* ó *La familia de Hita* no sean novelas psicológicas. Bastarían para acreditarlo el perspicaz estudio del amor senil de Clara en la primera obra y de la caída de Leandra en la segunda. Además, si López Roberts no tuviera otro mérito, el haber estudiado con complacencia

---

(1) *Correspondance*, tomo V, carta de Octubre 1866, núm. 616.

las sinuosidades del Madrid viejo (1), ese fragmento de provincia incrustado en la gran urbe que Galdós observó primero y con su genial maestría reprodujo;—bastaría para esculpir su fama de novelador inteligente. Nadie, después del autor de *Nazarín*, ha *visto* ese característico barrio de la ciudad con tan luminosa penetración como este novelista. Sepárales la diferencia de que Galdós estudia á esta parte del pueblo con miras sociales y regeneradoras; López Roberts, en cambio, la estudia desinteresadamente. Acaso no haya páginas más vívidas sobre la clase media madrileña que algunas de *La familia de Hita*. En *Las de García Triz*, López Roberts demostró ser un paisajista de grandes alientos y visual del mundo exterior, tanto como después lo fué del interior. Basta leer el párrafo que da comienzo á la novela: «El día muere en Madrid de muy distinta manera. El crepúsculo en los barrios extremos, limitados por el campo, cae en calma rústica entre el sonido de las esquilas del ganado que vuelve del pasto y el rumor del viento llorando entre los árboles más numerosos; es un anochecer lleno de la tranquilidad melancólica con que la naturaleza ve marchar la luz. En las calles bulliciosas del centro activo y comercial, la claridad moribunda se ahoga en el resplandor de la electricidad, y el ruido impide gozar del intervalo de reposo con que el mundo se prepara al sueño; pero mientras en estos sitios el día acaba repentinamente, en las vías apartadas y silenciosas, donde faltan tiendas y luces, arrastra largo tiempo su agonía, abandonando lento las mudas calles, donde prolonga su fin envolviendo en una penumbra grisácea

---

(1) Así en *Las de García Triz* (II, 19) habla el mismo novelista de «la tranquila barriada comprendida entre la calle Mayor y la la de Toledo, trozo de Madrid que no cambia, conservando el carácter de la ciudad antigua y siendo quizás el solo guardador del colorido de las épocas muertas».

las casas, que, dispuestas ya al reposo, cerraron sus ventanas y ocultaron tras los pliegues caídos de las cortinas el misterio de su interior, albergue seguro de existencias pacíficas y ordenadas, que ven pasar en días semejantes una vida monótona de provincia» (1).

Este agradable comienzo de novela nos introduce en un mundo muy distinto del que anima casi todas las páginas de su última obra. En ésta hay además cierta crudeza de expresión que no se había hecho notar en obras anteriores y que conduce á un naturalismo más sincero que artístico. Por el contrario, en las primeras obras, con menos fibra, hay más poesía, más visión de cosas humildes y sencillas, más cantidad de ese arte en que entran y ocupan puesto preferente los *pequeños*, que interesan, como me decía un poeta amigo, á los de corazón grande bastante más que los *grandes* á los de corazón pequeño. Abundan en estas primeras producciones pasajes como éstos, dando la sensación de esas vidas calladas: «Bajo el techo de hojas y flores, recortadas por el sol sobre el claro cielo, viendo pasar los piadores vencejos como obscuras flechas, escuchando el sordo ruido del mundo alejado, *que subrayaba la dulce y grata paz*, olvidaban las Trices sus penas, en medio de aquella calma tan sedante, tan propicia á sus añejas sensibilidades» (2). Estas delicadas impresiones en este evocador lenguaje es de lo más original y artístico que puede leerse en novela española contemporánea. Por tales consideraciones condolíame yo antes de que el autor de *La cantora* no conservara esa atildada escrupulosidad de dicción que tan prestigiosamente hacía resaltar la conmovedora poesía de sus primeras obras. En éstas, como he dicho, lo más notable

(1) *Las de García Triz*, I, 3 y 5.
(2) *Ibidem*, II, 30.

es la emoción del paisaje y el estudio de las vidas más humildes.

Así, en *Las de García Triz*, uno de los más delicados tipos es el de Julita, la precoz chiquilla dedicada á actriz. López-Roberts se ha prendado artísticamente de los tipos menos estudiados, de ese innominado contingente de figuras novelables rara vez sacado á luz: empleados oscuros (Lino Arnáiz), viejas solteronas (las de García Triz), ancianas maniáticas (Doña Leocadia, en la misma novela), niñas púberes (esta Julita y Consuelito), etc. Con esta distinción en la búsqueda de caracteres, ha podido dar un tal aire de originalidad á sus novelas, aun después que parecían ya agotados todos los temas realistas. En la época en que López-Roberts comenzó á actuar de novelador, cualquiera hubiese dicho que no podía hacer nada nuevo; hay muchos seres adversos ¡miserandos! á la bella novela realista que buscan atacarla por este flanco. *Todo está ya hecho,* se dicen entre sí y proclaman en alta voz: toda la realidad agotada. Como si la Realidad no fuese á semejanza de aquella Verdad suprema de la cual San Agustín hablaba, *semper vetus et semper nova:* siempre antigua y siempre nueva. O, más bien, como el cielo azul: espectáculo tan bello que nunca nos cansa y nunca lo hallamos viejo, por más que se repita todos los días.—Mas, volviendo á nuestro tema, ved cómo en pocos rasgos, al igual de todos los grandes novelistas, López-Roberts describe á la Julita «como una niña de unos doce años, de aspecto enfermizo, devorada por la anemia, que se revelaba en su intensa palidez, de la cual participaban los labios, cuyo rojo color se había convertido en un matiz rosado. Como su madre, tenía los ojos negros; pero éstos eran vivos, penetrantes y muy hermosos, luciendo entre las pestañas larguísimas con brillo calenturiento; su cabello, negro también y abundante, parecía absorber la vitalidad de toda aquella criatura, sobre cuya espalda estrecha bajaba

en tenebrosa cascada. Pepa traía al salir unos encajes en la mano, en tanto que Julita sujetaba un libro pequeño donde leía cuando entraron las de Triz.—¿Ya de vuelta?—dijo familiarmente la coja.—Les esperaba á *ustés*, señoritas, para que me dijeran qué les parece este *desbillé*, ó como se llame. Yo no quería molestarlas, pero la chica se empeña en que lo vean *ustés* que tienen tanta elegancia, y por eso lo...—Le he dicho á mamá—interrumpió enfática Julita—que no me ponga esos encajes tan ordinarios, y no puedo convencerla de que quite esas rosas del escote. Ya saben ustedes que Margarita sólo podía usar camelias. ¡Era tan espiritual!» (1). Leyendo estos libros de López-Roberts, de asuntos tan poco trillados, de personajes tan oscurecidos y largo tiempo, y que por lo mismo son ahora más realzados (como joya antigua que más reluce y fulge al salir de empolvado desván), se comprende cuán verdadera es aquella máxima de Nietzsche: «El artista escoge sus asuntos; esa es su manera de elogiar» (2).

Otra colosal figura es la de doña Leocadia Micho, la octogenaria que sufrió *una desventura*, como dice con enigmático lenguaje, que hace vida nocturna y que anda por la casa en traje de bailarina. He aquí una hermosa página dedicada á una de sus manías: «La casa, en las horas de actividad nocturna, parecía ocupada por duendes, pues se escuchaban ruidos que, siendo comunes durante el día, repercutían extraños y misteriosos en el silencio general; y alguna noche, concluídos los quehaceres domésticos, vagos y dulces acordes se dejaban oir. Era la gata-mujer, quien, sintiéndose inspirada, acudía al salón escasamente iluminado, y allí, en medio de los testigos mudos de su vida, pulsaba el arpa. Vibraban las viejas cuerdas

---

(1) *Las de García Triz*, páginas 12 y 13.
(2) *La Gaya Scienza*, lib. III, § 245.

bajo los dedos exangües y delgados de la Micho, produciendo la sombra de un sonido, y la música, que fué regocijada cuando joven la centenaria, cantaba tristemente, evocando las olvidadas danzas, las alegrías lejanas, perdidas en la obscuridad del pasado, y esparciendo las notas armoniosas por el espacio, resucitaba un instante los días felices en que sonaron alegres, mientras la arpista movía á compás su nevada cabeza, sin parecer recordar nada de su juventud oyendo los aires que en ella aprendió. Sólo rara vez, al abandonar el cuarto, suspiraba levemente, acariciando los muebles con la mirada de sus verdes ojos brillantes, empañados por alguna lágrima invisible» (1). Aun es más cuidada la prosa artística — la prosa en que los sustantivos se verbalizan y los adjetivos se sustantivan para que las cláusulas se enlacen más coordinadamente— en este último párrafo del mismo capítulo, donde sigue hablando de la anciana: «Nada de esto adivinaba el mundo, y la sola manifestación de vida que llegaba á él eran extraños conciertos, cuyas notas, pasando por los balcones entornados, herían en alguna madrugada de verano los oídos del transeunte, quien escucharía entonces una música fantástica, donde, semejantes á pájaros ligeros que al huir de una tormenta resaltan sobre las nubes obscuras, volaban alados y vagos arpegios cristalinos del arpa de la Micho sobre el grave y profundo tañido de la campana del convento llamando á coro» (2).—Muchas asperezas de espíritu hay que ludir en los recios corazones para profligar la aversión innata que tantos sienten hacia la novela realista; mas pienso yo que raros serán quienes con escenas como ésta no se rindan á la sugestión de tan elevado género de arte. Y más se apreciará este arte de escrutar

(1) *Las de García Triz*, III, 34 y 35.
(2) *Ibídem*, 45.

en las almas humildes y obscurecidas en que es tan experto López Roberts, cuando se han cavilado bien las frases de Richter, que las adereza con opiniones de otro, como hace todo buen erudito, sin sacrificar nada á sus ideas: «En concepto de Kant, la formación de los cuerpos celestes es mucho más fácil que la de una oruga. No es menos exacta esta verdad en el terreno de la poesía; un habitante de una pequeña población es más difícil de poetizar que el más nebuloso héroe del Oriente. Y así, según Scalígero *(De Subtil. ad Card. Exerc.*, 359, sect. 13) un ángel toma cuerpo con más facilidad que un ratón, porque su cuerpo es más sencillo» (1).

Otra de las escenas mejor tratadas del libro es la del sueño de Clara, en el capítulo quinto. Siempre me ha chocado en las novelas realistas una desmedida afición á relatar sueños de los personajes. Eça de Queiroz, Flaubert, Zola, los más grandes neveladores del naturalismo, son muy dados á una suerte de ONEIROMANCIA, á un arte falaz de interpretar los sueños; y este estudio oneiro-crítico constituye algunas de sus mejores páginas (2). Quizá esto tenga su explicación en la rehabilitación de la parte de misterio, en la existencia humana emprendida por la novela realista, porque el sueño físico es lo más misterioso en este mundo poblado de ensueños.—Lo cierto es que López Roberts tiene páginas muy acertadas y artísticas al relatar el sueño de la solterona, y de ellas entresacaré este párrafo: «Como lo habían hecho despiertas, ella y su hermana andaban presurosas huyendo de un peligro que les amenazaba, de un peligro vago y desconocido, pero que te-

---

(1) *Teorías estéticas*, § II.

(2) Recuerdo ahora como modelos el sueño del presbítero después de su caída, en *O crime do Padre Amaro;* el de Teresa después del asesinato de Camilo, en *Teresa Raquin*, y el de Emma después del baile del Vizconde, en *Madame Bovary.*

mían mucho, prevenidas por la presciencia de los sueños. En su fuga andaban, y conforme desenrollábase bajo sus pies la interminable faja de la acera, sentía Clara crecer su angustia con la marcha, y su corazón, saltando en el pecho, martilleaba en sus oídos el compás de los pasos. Cada vez más amedrentadas, no andaban ya, corrían, pero la calle del Almendro aun estaba lejos. Por fin apareció» (1). ¿Ha llegado en muchas ocasiones la prosa castellana á tal valentía y plasticidad de imágenes? Mas si se quieren alardes de estilo, aun los tenemos mejores en las partes descriptivas; por ejemplo, en este hermoso fragmento que voy á citar, donde la sensación de vida resalta intensamente: «Atendiendo el consejo del militar, siguieron la calle del Almendro, llena de chiquillos sucios y anémicas gallinas; pasaron frente á la capilla de los Vargas, cuya crestería aplicaba sobre el cielo claro los recortes de sus labrados, y cruzando la plaza de los Carros, entraron en la calle de Don Pedro, que dormía siesta soleada y tranquila. Ante el sol que los bañaba, blanqueándolos con su luz, aparecían en calma señorial y aristocrática los edificios, y la calle recordaba las vías muertas de las cortes abandonadas, donde los palacios antiguos se desmoronan en silenciosa soledad» (2). Otra hermosa descripción es la de los paseos por la plaza de la Armería. «...En la extensión de arena que encierran los arcos pasaban animados grupos de soldados, criadas, chiquillos y nodrizas, dando á aquel lugar aspecto de una decoración de teatro. En medio de ellos, palomas grises y blancas picoteaban confiadamente la tierra ó subían en rápido vuelo, desapareciendo entre la masa pétrea del palacio que guarece sus nidos. También allí charlaron los viejos, pero su

(1) *Las de García Triz*, V, 67.
(2) *Ibídem*, VIII, 99 y 100.

conversación pareció galvanizarse ante el gentío que vivía una vida adolescente y gozaba del sol sin cuidados, expresando su júbilo con los niños que corren, las mujeres que ríen y la aves que arrullan» (1). La prosa artística alcanza aquí sus mejores victorias y es instrumento apto para todas las modalidades del pensamiento. Voy á terminar el análisis de esta primera novelita de López Roberts con otro bello fragmento descriptivo: «Desde allí veían caer como en un pozo transparente las palomas del Alcázar, que, desprendiéndose de la enorme altitud, perdíanse en bandadas volanderas sobre la Casa de Campo. El río dejaba entrever su caudal invernizo entre los troncos desnudos, señalando su cauce con ligera estela de bruma que flotaba indecisa; algunos techos surgían entre el arbolado y los cristales de la estación se incendiaban heridos por el sol. En aquel sitio se oían distintamente sonidos que afluyen desde otros lejanos, el cencerreo de los carros, las campanas de los tranvías, y dominando estos rumores, y los confusos de voces y pasos que subían de la calle de Segovia, se escuchaban las cornetas, cuyo claro son venía desde las alturas de la Montaña á repercutir en las Vistillas» (2). Quien siente tan poéticamente las impresiones de vida, está maravillosamente acondicionado para la novela realista.

***

La Cantora es una linda novelita en que la acción, muy simple, está sacrificada á la descripción. Es la historia de una monja que muere entre remordimientos y tentaciones, por haber recibido el beso de un adolescente que ensayaba en el coro suaves motetes bajo su

---

(1) *Las de García Triz*, 103 y 104.
(2) *Ibidem*, 106 y 107.

dirección. Mas la acción es casi un pretexto; puede decirse que el trabajo es más bien una sinfonía liteteraria, con sus tres motivos temáticos caracterizados y distintos—una obra que por la concepción se aproxima á la música, y por su ejecución al arte de la pintura. El primer motivo sinfónico titúlase *Lluvia,* y hay en él fragmentos como éstos: «Llovía sin cesar. Desde el cielo gris bajaban hilos de agua, tenues, finísimos, apenas visibles, borrando las lejanías del paisaje con su velo, al través del que aparecían aquéllas, esbozadas en líneas vagas, inciertas, como irreales apariencias de sueño. La luz concentrada sobre los objetos próximos hacía resaltar la mata de helechos reluciente de agua ó la piedra ennegrecida por la humedad, con fuerza y entonación de que carecían en los días alegres, cuando la vista se detenía en ellos solicitada por el panorama espléndido de los montes azules bajo el brillante sol» (1).

El segundo motivo sinfónico desígnase con este bello nombre: *Sol.* Oigamos el andante, la exposición del tema: «El viento, al despertar un día del letargo en que yaciera tanto tiempo, sopló con furia ahuyentando las nubes. Sin ningún reparo, las empujó, atropelló y amontonó en informes bolas que, saltándose las unas á las otras, corrían locamente hasta salvar las crestas de los montes, donde dejaban prendidos trozos de su vestidura desgarrada. Con unos cuantos soplos potentes despejóse el cielo, en el cual, como vestigios de la batalla, quedaron trémulas banderolas blancas, que bogaban cual plumas en el agua, y en el espacio puro, limpio, lavado por la lluvia, palpitó en rayos de oro el sol.» Ya con estos fragmentos, nos encontramos cerca de la minuciosidad pictórica de los coloristas. Y, sin embargo, movido por sus dotes de psicologista,

---

(1) *La Cantora*, I, 143 y 144.

López Roberts se descarría de este camino y entra á estudiar el espíritu de la monja. Bien se ve que, por muchos esfuerzos que haga en reproducir el mundo exterior y por muy airoso que salga del empeño, ama más bucear en el mundo interior. Así, más que como descriptor, le admiramos como psicólogo cuando escribe: «Le parecía oir al sacerdote, y apretando su frente contra los barrotes de la reja, miraba á la iglesia obscura, donde sólo las luces del sagrario temblaban, reflejándose en el oro del altar churrigueresco. *Con deleite profano, con deleite profano,* repetía mentalmente, y pensaba que la música era la sola alegría, la única claridad de su sepultada vida, triste y desierta como la iglesia, cuyas sombras negreaban á sus pies. *No, no podré nunca apagar esta llama, dejar en tinieblas mi corazón*» (1). Y en el segundo cuadro—porque en rigor los tres capítulos pueden considerarse como las divisiones de un tríptico—, la tentación toma carne ó alas en el beso de Gabriel (porque un beso debe ser como el ala de un ángel, algo inmaterial, y que al mismo tiempo nos lo representamos tangible y animado), el audaz adolescente. La tercera impresión sinfónica es la de *Niebla.* «Los pequeños vellones que adornaban los montes crecieron, inflándose á un soplo invisible, y como inundación que sumergiera primero los sitios altos, la niebla encapuchó los picos, las crestas, las malezas, los árboles, y rodando en oleadas silenciosas bajó al valle. Todo enmudeció. La Naturaleza, sepultada en el océano de las nubes, durmióse á la sombra de aquella cortina espesa, cuyas masas vaporosas permanecían inmóviles y calladas, sólo removidas por alguna ráfaga de aire que las agitaba en tenues torbellinos grisáceos, entre los que pasaban bandadas de hojas secas, que se perdían en la sombra, sonan-

---

(1) *La Cantora,* I, 157 y 158.

do quejumbrosamente, borrándose en la calma muda, á intervalos rota por el lento gotear de las ramas y por el grito estridente y lejano de las grullas, que pasaban invisibles sobre la niebla» (1).

*
* *

La novela más *intensa* del volumen y que más estudio supone es *La familia de Hita*. En ella pudiera decirse que se advierte la influencia de nuestros tres más grandes novelistas: el poder observador de Galdós, junto con el humorismo britano-castellano aplicado á la vida vulgar que caracteriza á Palacio Valdés, y el cuidado del estilo pulcro y artístico privativo de doña Emilia Pardo Bazán; ya la semilla germinal fructifica; ya han servido de algo aquellos años de lucha en que había que profligar la obstancia de los atildados académicos y la de los enrabiados idealistas que no conocían á fondo el idealismo... Ya han fructificado los gérmenes de la noble novela realista, arrojados al surco por esos hombres valientes. Este episodio doméstico, *La familia de Hita*, es quizás, en sus reducidas proporciones, lo más completo que ha hecho López Roberts. Nunca llegó á tan alto grado su poder de observación, su fino instinto humorístico, su lenguaje expresivo, sin retorcimientos: el carácter de D. Eusebio es de los inolvidables, y las riñas familiares entre padre é hijo, así como la acedumbre que estas discordias dan á la vida de madre é hija, tienen un acre sabor realista. Ved con qué amor hace el retrato de Leandra, la protagonista, con tan fuerte impresión de vida, que parece la estamos viendo:—¡Ay, hija, qué guapa estás!—exclamó la madre, admirando extática el rostro hermoso que reposaba majestuosamente en la contemplación—, ¡pero qué reguapa! Parece una

(1) *La Cantora*, III, 173 y 174.

reina de pintura. En efecto, si Semíramis, Berenice, Cleopatra, ó cualquier otra heroína de la antigüedad se hubiera dedicado en sus ocios á mirar ovillos de seda, no presentaría aspecto más imponente. La nariz recta y pura; la boca desdeñosa, de dibujo perfecto; la barbilla redondeada; la frente joven y blanca, coronada de castaños rizos, y los ojos, que bajo las líneas armoniosas de las cejas lucían enormes, profundos, obscurísimos, mirando centelleantes, resucitaban todos una de aquellas reinas emperatrices, semidiosas, cuyo recuerdo flota sobre el mar del pasado. Pero algo la distinguía de tan terribles mujeres. En todas sus facciones veíase impreso un sello de languidez, de abandono, algo indeciso, que, no armonizando con las firmes líneas del semblante, indicaba que, así como aquellas fabulosas hembras eran indómitas, altivas, implacables, y no reconocían yugo ni dominio, ella, por el contrario, más blanda, más dúctil, cedería, entregándose pasivamente á su destino» (1). Y más adelante continúa su retrato, interpretando los encantos físicos en síntomas morales de manera atrevida y nueva, como pocas veces han hecho los novelistas: «Al alzarse mostró las líneas correctísimas y amplias del soberbio cuerpo que se dibujaba bajo el traje obscuro, y al andar reveló la deformidad, la única mácula de su belleza: era coja. No cojeaba marcadamente, ni su cojera destruía la armonía de sus movimientos; sólo prestaba á sus pasos una morbidez especial, un titubear indeciso, apenas marcado, que daba á todo su sér el indefinible encanto de una energía que desfallece, pronta á ser vencida, y aquel anhelo de entregarse que el rostro preludiaba, seguíalo el cuerpo, pareciendo iniciar en su movimiento la caída anunciada por los ojos inquietantes» (2).

---

(1) *La familia de Hita*, I, 190 y 191.
(2) *Ibidem*, 194 y 195.

Ved aquí ahora una bella descripción del paseo cotidiano de madre é hija, para entregar á los comercios la labor del día; la escena está tan palpitante (se ve que ha sido antes bien observada), que parece como si cruzásemos por esas mismas calles y nos fijásemos en esas mismas transeuntes: «Salieron, pasando de su calle, por la de San Pedro, á la de Atocha. Felicitas, silenciosa y abstraída, sin reparar ni ver nada en su alrededor; Leandra, disimulando el paso claudicante, luciendo las negras llamas de sus pupilas, atisbando con la inquietud de una fiera que caza alguna ocasión que podría pasar á su alcance; pero en la terrible cuesta sólo transitaban obreros, estudiantes, empleadillos de las estaciones vecinas, que dirigían miradas de codicia á la coja; mas el aire majestuoso, la indiferencia con que se contestaba á su admiración, deteníales la lengua, y, envuelta en mudos deseos, pasaba Semíramis, altiva y desdeñosa, considerando tales homenajes indignos de ella, necesitada de lujo, de joyas, de vestidos elegantes que ninguno de aquéllos podría darle» (1). Y á la vuelta del paseo, cuando la ha seguido el joven elegante, es asombroso el arte con que estudia la transformación del espíritu de la muchacha. «Se despidieron, dice el novelista, y mientras la madre estrechaba cariñosa á Leandra, ésta la besó maquinalmente, sin darse al pronto cuenta de cómo se encontraba en aquel cuarto, donde el tufo del petróleo y el vaho de la comida formaban una atmósfera espesa, en la que caían, como mariposas muertas, sus ilusiones del momento anterior» (2). El estudio del casamiento de Felicitas con el vago y soñador don Eusebio y de la infancia de Leandra es de un verismo imponente y conmovedor. Y al entrar en la juventud de la heroína anímase la pluma del novelista y cobra audacias de

(1) *La familia de Hita*, 195 y 196.
(2) *Ibídem*, 208.

conceptos y gallardías de dicción. El más fino psicologismo aliado á la más noble lengua artística, pocas veces ha tenido representante mejor en novela española que López Roberts, tal como se nos muestra en las páginas inolvidables de esta su acabada novelita. Leed esto y decidme si en penetración psicológica y en lenguaje sobrio y sintético ha sido muchas veces igualado por los novelistas del realismo: «Paseaba su frenesí chasqueado por las habitaciones, recreándose en su pobreza, en el aspecto frío de la salita, amueblada míseramente, en la que nunca penetraba nadie, recorriendo el estrecho pasillo, cerrando de golpe la puerta del cuarto de su hermano, donde se amontonaban en desorden ropas y periódicos, tropezando con las pilas de folletos y memorias que obstruían su paso en la alcoba del matrimonio: hasta que por fin, cansada, apoyaba su hermoso busto en el marco de la ventana de la cocina, y allí permanecía largo rato, mirando sin ver la pared frontera descascarillada y leprosa. Otras veces asomábase al balcón y contemplaba ensimismada los árboles descuidados del jardín de enfrente, resucitaba su imaginación la pecadora que paseó bajo su sombra, y de ellos pasaba la vista al espeso forestal del Retiro, cuyas cimas, redondeadas y verdes, cerraban el horizonte. De allí venían, en las tardes tranquilas de primavera, alientos campestres de yerba fresca, de flores nuevas, y respirando sus efluvios, la ambiciosa escuchaba un ruido lejano, el rodar de los coches que en el paseo daban vueltas, conteniendo mujeres felices que lucían sus atavíos, y que, suavemente mecidas por los muelles, reclinadas en blandos almohadones, miraban sonriendo deslizarse su vida con la misma placidez dichosa con que sobre la tierra blanda rodaban los carruajes, bajo un cielo siempre azul y unos árboles siempre floridos» (1).

(1) *La familia ds Hita*, II, 218 y 219.

Es un estudio de mujer acabado el de esta coja ambiciosa; un estudio como no se registran muchos en novelas españolas, y para el cual otro hubiera necesitado un denso volumen, y que López Roberts—que posee el genio de la concisión de conceptos y el arte de la reducción de asuntos—explana en unas pocas páginas. Entre ellas, una de las más notadas, porque resume los pensamientos de la heroína, puede ser esta que entresaco: «Aquellas proposiciones enloquecían á la ambiciosa. No trabajar y levantarse tarde, comer bien todos los días. Los vestidos, ¡ah, los vestidos!... ¡Cómo se iba á vestir!... Ya se vería elegancia y lujo. El coche, aquel coche soñado que la pasearía bajo los árboles del Retiro. Pues ¿y viajar? Irse lejos, lejos, viendo cosas nuevas, cosas bonitas, que existían sin que ella las conociese, lo cual, á la verdad, era imperdonable. El Casino de San Sebastián, el mar, Biarritz, Francia, y, sobre todo, París; París, y ensimismada repetía el nombre de la capital; París, París, y la *s* final silbaba entre sus labios, ondulante y envolvedora» (1). Rara vez hemos llegado, en novela española, á tan agudos requintes de psicología y á un tal arte de escoger las palabras y trabarlas entre sí, de forma que constituyan esas cláusulas sintéticas, precisas, evocadoras, inconfundibles y peculiares de la prosa moderna. Nada tan hermoso como la exposición de este drama doméstico, que es la descomposición de una familia ya putrefacta por la miseria y las privaciones, donde el rescoldo de cariño y de intimidad ya no queda, y donde la confianza vive más para hacer resaltar con relieve los defectos de cada cual que para disculparlos; así ocurre que el hijo Alejandro emigra á América, á buscar fortuna, y la coja, movida de sus ansias de lujo, huye con su seductor. Mas el tipo que aquí se destaca con fuerza es el del padre, que después de la catástrofe se contenta con

(1) *La familia de Hita*, III, páginas 244 y 245.

invectivar oratoriamente, y, al fin, halagando sus instintos de holganza, hacer transacciones con el protector de su hija. Uno de los pasajes más bellos de la obra es aquel en que el utópico y descabellado Hita denuesta á su sufrida y trabajadora mujer. «—Aunque te estés toda la vida mirándome con esos ojos estúpidos, no me harás cambiar de opinión. Si les hubieras enseñado á respetarme no me hubiera faltado Alejandro, ni esa... se hubiera fugado. Tú has sido mi ángel malo, y mi suerte perra me hizo casarme contigo. Todas las injusticias del mundo, todas mis desgracias, de ti vienen. ¡Cuando pienso en mi vida truncada, en mi porvenir deshecho por una mujer vulgarísima...! Porque eres muy vulgar, convéncete. ¿Qué crees? ¿Que porque coses cuatro pingos hemos de estar todos admirados de tu trabajo? No, no llores ahora, ya no es tiempo. Aguanta sin hacer pucheros, como lo he hecho yo, sufriendo sin una queja el martirio constante de ver mi gloria fallida por culpa de una costurera adocenada» (1).

La novela deja una impresión penosa y al mismo tiempo sedante—como la vida. No se comprende bien el encanto que hay en repasar páginas como las de *La familia de Hita*, sino cuando se ha meditado mucho sobre el terrible problema que es la vida. Hartas veces he considerado que es un dolor despestañarse sobre los libros y pasar largas y blancas noches en lectura, interesándose por problemas como el de las causas finales, la descendencia del hombre, la inteligencia animal, la impersonalidad del novelista, etc.,—cuando tenemos á mano el gran problema: la vida de cualquiera de nosotros, aun del más vulgar y corriente. ¡Terrible problema, que suministra cantidad y multitud de consideraciones artísticas, filosóficas, religiosas, científicas, la vida de cada uno;—al lado del cual

(1) *La familia de Hita*, V, páginas 265 y 266.

palidecen todas las demás disquisiciones metafísicas, que, en fin y cabo, no nos interesan sino indirectamente! Precisamente por eso, porque es un conato de solución de problema, ó, para hablar á la manera britana, una contribución al estudio de ese problema,—es por lo que la novela realista debe encantar y conmover á todo el que conozca alguna. Quien por ella no se interese, demostraría no interesarse por su vida, por su destino, por sí mismo; y ser una de esas bestias rumiantes, *quibus non est intellectus.*

Quien pasa distraído é indiferente ante el espectáculo bizarro ó encantador de su propia vida y de la vida de los que le rodean, reflejándose en el espejo que es la novela:—es como quien ha ojos y no ve. Por eso, sólo á los emasculados (para no emplear la frase vulgar, que sería más gráfica), á los esceleratos (para no emplear también un giro presidiario), á los vulgares (para no llamarlos también en el *argot* de las casas de préstamos);—puede disgustarles ó simplemente no seducirles. Y para que se vea cómo ésta ha sido la convicción de los grandes artistas de todos los tiempos, y cómo el que no ama la novela realista corre el riesgo de no ser admitido en la confederación de los soñadores, voy á reproducir un diálogo entre la picante y dulce Flora, la inolvidable ingenua, que no podrá borrarse de la imaginación de quien una vez la ha conocido, y el interesante Luciano; diálogo en el cual nuestro primer novelista erótico, el gran artista Trigo, expresa su opinión, que me agrada advertir de todo punto coincidente con la mía: «El París de las novelas, que yo vería de buena gana; el *Bois de Boulogne*, los *boulevards* á la salida de los teatros, las afueras, el Sena... Visitaría en seguida la Opera Cómica para figurarme que en un palco estaban *Margarita Gautier y Armando.* —¡Tienes razón! *Parece que han vivido.* ¡Qué fuerza de realidad tiene la mentira á veces! —¡Como que juraría yo que conozco más á *Pepita*

Jiménez que á mis compañeras del colegio! ¡No sé como haya quienes no gustan de la novela! —*Son los tontos, los incapaces de convertir algo en novela su propia vida.* ¡El secreto de la felicidad! ¡Engañarse lo más posible dorando lo trivial y tosco!... Castillos en el aire derrumbados á cada instante; pero, como quiera, el placer y el sufrimiento distan de ser el tedio de un idiota. A una ilusión marchita, otra ilusión; una mentira hermosa, á otra descubierta. Valiente cosa sería la vida sin la imaginación, esa loca, que dicen las gentes prácticas.» Y un poco más adelante: «Cuando se leen cosas tan bonitas, da rabia que no sucedan más que en la imaginación de quien las escribe... *Las novelas hacen creer*, á las tontas como yo, *en otra vida imposible.* Y se sufre.—¡Ah!—exclamó Luciano—. *¡Lo que se imagina puede realizarse!*... Más aún: NO PUEDE IMAGINARSE BIEN LO QUE NO SE HA REALIZADO... Sólo que para realizar lo novelesco es preciso una sensibilidad que no tienen muchos; y éstos ni sienten la delicadeza de los escritos siquiera,—y creen que los escritores son una raza de locos simpáticos vagando entre fantasmas» (1).



En *El porvenir de Paco Tudela*, López Roberts sacrifica el estilo á la exposición dramática. La obra es más movida—y menos cuidada. El autor se detiene más en las

---

(1) *Las Ingenuas*, tomo I, primera parte, cap. III, páginas 105, 106, 109 y 110.—Las subrayaciones son mías porque son frases decisivas que merecen conservarse en la memoria; quien no se rinda á estas demostraciones y quien no se emocione, se extasíe, se conmueva, se exalte con novelas tan acabadas como *Las Ingenuas*, debiera suicidarse dulcemente.—El mismo Anatolio France, enemigo declarado del realismo y lucido combatiente del ejército hostil, acaba por confesar tácitamente que la novela realista es un gran

exterioridades y procede con sujeción al método naturalista. Así en el capítulo primero hay una larga descripción de todos los componentes y accidentes de una tienda de telas, que en la época de la experimentación á ultranza hubiera sido un éxito y que hoy ya nos resulta casi insoportable.

Sin embargo, este mismo capítulo tiene un gallardo y lindo comienzo: «La calle Ancha de San Bernando, con sus casas antiguas de labrados escudos, los conventos é iglesias de su parte alta y su comercio tranquilo y soñoliento, recuerda una vía provinciana, de esas que existen en las capitales de segundo orden, amplias, soleadas y pacíficamente alegres, por cuyas aceras pasan las niñas que van de tiendas y los señores graves que toman el sol, mientras en la calzada juegan los chiquillos, sin temor al tránsito improbable de vehículos» (1).

Hay en el capítulo segundo un bello trozo de psicología: siempre es en esto en lo que sobresale López Roberts. Es cuando Irene, la criada alcarreña, que llega después á acomodada tendera, sabe la noticia de la muerte de sus padres y la ruina de su familia. «Aquella semiapatía de su voluntad influyó en Irene algún tiempo, haciéndola acudir los domingos y fiestas á las iglesias, donde su espíritu dolorido reposaba. Allí, sentada en un banco, hundida en la penumbra de la nave, empezaba á rezar por el descanso de sus padres. En los comienzos, la oración formábase

---

suplemento de ideal. «El encanto que más interesa á las almas—ercribe—es el encanto del misterio. No hay belleza sin velo, y lo desconocido es aún lo que preferimos. La existencia sería insoportable si no soñásemos siempre. Lo mejor que tiene la vida es la idea que sugiere de algo que no hay en ella. Lo real nos sirve para fabricar mejor ó peor un poco de ideal. Es quizás su más grande utilidad.» (*El jardín de Epicuro*, 77.)

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, I, 9.

en el cerebro y los labios la repetían conscientes, pero luego era la boca la sola en continuar el rezo, pues distraída la atención de la muchacha, acudían á ella pensamientos profundos, desterrando el ruego y sustituyéndole con su movimiento incesante y sus infinitas combinaciones. A igual de la iglesia, al principio sumida en sombra triste, iluminada después por el temblor de las velas encendidas para el triduo ó la novena, Irene veía aclararse lentamente las tinieblas dolorosas de su espíritu con ideas consoladoras, con esperanzas de mejores días, que, enardeciendo su voluntad, la vigorizaban é infundían alientos para empresas grandes. ¿Por qué desesperarse? Queriendo, todo se consigue en el mundo» (1).

Todo gran autor, una vez hecho á escribir bien y á desarrollar los asuntos de una decorosa manera, no puede olvidarse á sí mismo, y aun en el más desaliñado trabajo sus dotes se manifiestan y sus caracteres distintivos aparecen. Así, aun en esta novela, más desaliñada que las otras, López Roberts se cuida aún de dos cosas: de ser psicólogo y de ser estilista á ratos. Así tenemos una bella descripción de la muerte de Fuensanta, la pobre niña inmaturamente entregada á los deberes de la maternidad. «Desde su ventana Fuensanta veía el horizonte inmenso de la llanura castellana, extendiéndose ilimitado hasta perderse en lontananza azul. Contemplándola murió una tarde. Se quedó como un pájaro, ahogada por un ataque de disnea. La terrible constricción no le dió tiempo á gritar; cayó hacia atrás la cabeza, las manos se extendieron cual si quisiesen retener la vida, y la expresión serena y dulce que fué distintivo de su rostro, siguió reinando en la yerta boca bondadosa y en los ojos virginales, donde se doraba un último reflejo del sol poniente» (2). Otro rasgo

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, II, 27.
(2) *Ibídem*, III, 38.

de aguda penetración es el relato de las impresiones que el adolescente experimentaba estudiando Geografía: «Y viajando sin moverse de su silla, recorría el mundo, perdiéndose en los bosques y en las ciudades, recorriendo los continentes. Ante Paco, sobre la rosada pasta de la Geografía, un dibujillo tentador, sugestivo, lleno de encantos, era compendio de las mil maravillas soñadas por el muchacho, quien se ensimismaba viendo reunidos en estrecho espacio, adonde afluían por vías diversas, la pesada diligencia, la locomotora humeante, el lento carro, que llegaban todos á orillas de un puerto erizado de mástiles y chimeneas sobre los cuales se cernía el vehículo del mañana, un orondo y soberbio Montgolfier» (1). Esto es tan evocador, tan sugestivo, tan lírico, que sin esfuerzo se recuerda á Baudelaire:

Pour l'enfant, amoureux des cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit! (2).

En este mismo capítulo III López Roberts hace una detallada, minuciosa y (digámoslo bien) algo fatigante descripción de las Caballerizas Reales. Ya en el primero, como indiqué, había hecho lo mismo con la tienda de la calle Ancha. Bien que yo no me deleite con estos alardes descriptivos ni me engolosine con la anotación nimia de las exterioridades, comprendo que este método tiene su justificación con los preceptos naturalistas. Reaccionando contra los noveladores románticos, ó (para hablar con más propiedad) contra los noveladores fantásticos que estudiaban al hombre desligado por completo del mundo

---

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, 89.
(2) *Les Fleurs du mal;* CLI, *Le Voyage*, pág. 344. París; Cahmann-Levy, 1900.

circundante y como un sér supraterreno, flotando entre incoercibles é irreales nubes de sueño; los naturalistas, propendiendo á exagerar lo contrario, concedieron supereminente influencia al medio. Balzac (en *Le Père Goriot*, por ejemplo) entretúvose en describir, en cantar—usando de la vieja expresión épica—las cosas inanimadas, que rodeaban al personaje, hasta darles proporciones de seres casi movientes, casi pensantes y casi conscientes de sus actos: así las mansiones, los muebles, etc.; y Taine, al hacer su estudio (en los *Nuevos ensayos de crítica y de historia)*, le alaba precisamente por esto: por no haber separado al hombre de su ambiente, por haber mostrado cómo el personaje deja su huella «en su vida exterior, en su casa, en sus muebles, en sus asuntos, en sus gestos, en su lenguaje»; é indica que «para expresarlo íntegramente, hay que explicar esta multitud de efectos y reunir esta multitud de causas». Por su parte, Zola, al tratar expresamente *De la descripción*, en capítulo aparte (1), se pronunciaba así: «Hemos concedido á la Naturaleza, al vasto mundo, un puesto tan amplio como al hombre. No admitimos que el hombre exista solo y que sólo él importe, estando persuadidos, por el contrario, de que es un simple resultado, y de que para obtener el drama humano real y completo hay que interrogar á todo lo que existe... Desde luego no notaremos un solo fenómeno de su cerebro ó de su corazón sin buscar el contrapeso en el medio.» Y concluye definiendo la descripción como «un estado de ambiente que determina y completa al hombre».

Para justificar cómo el ambiente influye en el hombre, tenemos aquí el admirable tipo de Teodosia, la cincuentona con delirio de grandezas, á quien se le pega algo de la grandiosidad, prosopopeya, ranciura y etiquetería de

(1) *Le Roman expérimental*, 228 y siguientes.

las Caballerizas Reales. Ved un fragmento en el cual se expresan las manías de esta apreciable señora: «Al mismo tiempo, Teodosia, con pausada entonación y cortando los párrafos con incisos, fórmula oratoria que juzgaba muy distinguida, decía al médico: Respetando, doctor, su opinión, diré, y al decirlo cumplo un deber de conciencia, que juzgo ser la enfermedad de mi hermano Evaristo un constipado fuerte, un catarro semejante al que el invierno último aquejó á Gastón, Gran Heredero de Meitzingen, y cuya enfermedad, como usted sabe, produjo tremenda impresión en las Cancillerías europeas» (1). En el quinto capítulo hay un retrato de Castita. «Sobre el globo luminoso aparecía el perfil de Castita, recortándose sobre la claridad como uno de esos retratos que sólo presentan la silueta en negro. Paco veía la línea firme y contorneada de la barbilla, el doble trazo de los labios carnosos, separados por la puntita de la lengua, que salía al mundo cuando se dificultaba la labor; luego, la arista elegante de la nariz, las pestañas, las cejas, y, rematando todo, la noble convexidad de la frente, ni ancha ni estrecha, una frente tal y como correspondía á aquella chica tan sencilla, tan llena de sensatez, de reposada intelectualidad. Algún bucle despeinado rayaba, con finísimos rayos la esfera de luz, coronando el serio perfil con la alegría de sus cabellos, que bailaban al menor soplo del aire» (2).

El capítulo indiscutiblemente más hermoso de la obra, aquel en que hay más acierto de sensación y de lenguaje, es el titulado *Idilio*, donde se canta la alegría de una jira campestre. Hay en él fragmentos como éstos, que dicen toda la ensoñadora melancolía de que puede estar penetrada la bella novela realista, con sólo la emoción proto-

---

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, IV, 57.
(2) *Ibídem*, V, 70.

colar de la experiencia cotidiana, cuando ésta está hecha por un artista sensitivo. Leed esto: «Cerráronse las puertes, engancháronse con cuidado, atendiendo á doña Irene, las manivelas, ordenóse la impedimenta y á poco se oyó un silbido, una campanada, resbalaron las ruedas, y machaqueando el hierro de las plataformas giratorias, el convoy salió de la estación. Una vez fuera, el sol le tomó por suyo, atravesándole de una parte á otra con sus rayos, que pasaban por las ventanillas, refulgían en el barniz y arrancaban chispas á cuanto dorado caía bajo su luz. Una bocanada de viento entró en el vagón, haciendo flamear los veletes y tules de las damas, y trayendo, con el frescor de la mañana, alientos aromosos de mil hierbas y flores campesinas, mientras de las oleadas verdes de la Moncloa surgía un bando de palomas que arremolináronse en espiral, aletearon indecisas y luego bogaron blandamente por el inmenso azul. Madrid quedóse atrás, y el aire del campo, ensanchando los pulmones de los viajeros, los regocijó y alborotó. De un extremo á otro del coche, por cima de los respaldos de los bancos, se hablaba á voces, se reía á carcajadas. Las niñas de Broquel, libres de las tiranías sociales, por virtud de esa misteriosa ley que rige en las campiñas, hacían vibrar el aire con sus voces juveniles y frescas» (1).

Después de leer esto, se dispensan infidelidades como la del diálogo que voy á citar, literario, pero de ningún modo reproducido de la realidad, y más se le disculpa si se le ve seguido por un párrafo tan poético: «Castita volvióse hacia él. En sus pupilas obscuras rielaba la luna naciente. La niña de Muchamiel cogió la mano del joven y con voz grave le respondió:—Te quiero con toda mi alma. Te quise siempre, nunca te olvidaré. Cuanto mal y cuanto bien traiga para ti la vida, los compartiré contigo, y sólo

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, VI, 76 y 77.

deseo que cuando llegue el último instante se miren como ahora nuestros ojos y como ahora se unan nuestras manos. Luego calló. Callaba también él, impresionado por el acento de Castita. La tierra dormía en paz bajo la triste mirada de la luna, que ascendía lenta, quebrando la plata de sus rayos en las hojas lucientes. A su claridad se contemplaron los novios con inmensa ternura, y después Paco, inclinándose, besó devoto las manos de Castita; mientras más cerca cantaba el pájaro invisible» (1). En el capítulo octavo hay una bella descripción psicológica de un romanticismo sobrio y contenido. Es cuando Paco se siente abandonado y triste, por oponerse las dos familias á sus relaciones con Castita. «Ello acaeció en el anochecer de un día de lluvia frío y desapacible. Atormentado por sus recuerdos, Paco recorrió aquella tarde la Moncloa y volvió á su casa hecho una sopa, lleno de barro de pies á cabeza. Se mudó de traje, trocó las botas empapadas por calientes zapatillas y entró en el comedor. Una atmósfera tibia le envolvió, y cuando se sentó en el butacón, donde su cuerpo aspeado descansaba con deleite, encontróse tan bien, tan al abrigo del frío, del ruido y de la lluvia, que no pudo menos de suspirar, entregándose al abrazo del cómodo mueble. Llovió también al día siguiente, y al otro y al otro, y Paco no abandonó el comedor. Oyendo el chascar de las gotas en los cristales, pensaba en la soledad de los bosquetes desnudos, en el lagrimeo lento de las fuentes rotas, en el abandono de las pobres estatuas mutiladas. Algún remordimiento experimentaba al pensar que aquellas tardes quedaríase la Moncloa sin su visita. *Todo estará desierto*, pensaba su espíritu, gozando del romanticismo tristón de aquellos recuerdos, desde un retiro abrigado» (2).

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, 87.
(2) *Ibidem*, VIII, páginas 106 y 107.

Otro capítulo bien documentado es el del estreno (capítulo X), en el cual una vez más se muestra López Roberts dado á entrar en el camino de la experimentación rigurosa, «en el cual no todo son flores para un alma compasiva», como ha notado en el prólogo de *La Tribuna* doña Emilia Pardo Bazán, que sabe bien á qué atenerse, acaso como nadie en España. Mas esta experimentación no es la clínica y científica de que hicieron alarde en sus primeros tiempos los noveladores naturalistas, en especial los Goncourt, cuando escribían en el prólogo de *Germinie Lacerteux*: «Hoy día, cuando la novela se extiende y populariza y empieza á ser la forma seria, apasionada y viva del estudio literario y de la información social como resultado del análisis y de la investigación psicológica de la Historia moral contemporánea; hoy día, cuando la novela se ha impuesto los deberes y los estudios de la ciencia, bien puede reivindicar las libertades y las franquezas de ésta» (1). López Roberts no busca la experimentación para dar á sus novelas ese supuesto y postizo aire semididáctico y científico—casi como de contribución al terrible *Año sociológico* del gran Durkhein y compinches—que

---

(1) En el prefacio de *La fille Elise* escribía Edmundo de Goncourt, solo ya: «...Me ha sido imposible en ocasiones hablar como un médico, como un sabio, como un historiador. En verdad que es un imperioso deber para nosotros, los que formamos la joven y seria escuela de la novela contemporánea, el de privarnos de pensar, de analizar, de descubrir todo lo que es permitido á otros que ponen en la cubierta de su libro: *Estudio* ó cualquier otra intitulación grave. Hablando así, bien puede condenarse el género que no tiene otro objeto que distraer á las señoritas cuando viajan en ferrocarril. Me parece que hemos conquistado en este siglo el derecho de escribir para hombres formales; de lo contrario, se nos impondría la dolorosa necesidad de recurrir á las prensas extranjeras, y tener, como bajo los reinados de Luis XIV y Luis XV, en pleno régimen republicano, nuestros escritores en Holanda.»

tienen algunas de los naturalistas franceses, en sus malos ratos, y los que digirieron mal este naturalismo, como aquí los Sres. López Bago, Vega Armentero, etc. No se sirve de la experimentación para aparecer como *médico*, como *científico*, como *historiador*, usando los sustantivos de Goncourt. Es simplemente un *relator*: lo que debe ser todo buen novelista.—Estúdiese su método de experimentación en otros estos capítulos, además del antes citado: el XI y el XII y XIII, titulados, respectivamente, *¿Qué hacemos con el chico*?; *Caliope, musa de la elocuencia*; y *Palabras, palabras, palabras.*

Continuando en esta dura labor de la experimentación, en el capítulo XIV, López Roberts hace una descripción del Congreso (1). Siempre es arriesgada y difícil empresa la de fijarse artísticamente en aquello que es muy conocido; ocurre con las mujeres demasiado hermosas y muy vistas por la calle que una levísima granulación destaca más. Sin embargo, el novelista ha salido airoso y ha utilizado lo mejor posible este ambiente vulgar y prosaico para ennoblecerlo de arte. Leed este fragmento: «Deseoso de renovar su espíritu, entristecido por tal vista, Paco se dirigió á una de las amplias ventanas por donde entraba una luz serena, fría, sin reflejos ni vibraciones, semejante á la que pasa por un cristal deslustrado. Apoyando su frente en el vidrio, el joven vió un patio donde se abrían muchas ventanas. Si el castillo donde durmió la princesa del cuento tuvo algún patio, debió ser como aquel, silencioso, triste, sin rostros que se inclinaran sobre los alféizares desiertos, ni manos que estremecieran los visillos in-

(1) Nótese en este capítulo y en el siguiente cómo López Roberts cambia de medio y pasa al que le es propio: el de la vida elegante y rica. Ocurre con este novelista la singularidad que no se da en muchos: siendo de la *hig-life*, se dedica á estudiar los mesócratas y hasta los plebeyos.

móviles. Todo parecía muerto, y cuando Paco levantó los ojos se asombró, cual lo haría ante algo nunca visto, contemplando el volar rápido y alegre de una familia de gorriones que, pasando sobre el patio, se posó sobre las tejas grises» (1). Y más adelante, añade: «El salón estaba desierto, las otras tribunas casi vacías. Desde aquel observatorio Tudela oteó el panorama. Del abanico de cristales que se despliega en el techo caía una luz parecida á la claridad triste é igual de un día lluvioso, y bajo ella los bancos se alineaban, interrumpiendo la sangrienta tonalidad del terciopelo con las vetas lustrosas de la caoba barnizada de sus respaldos. La alfombra, también encarnada, se extendía por los escalones, y en aquella gama de rojos distintos y violentos, el banco de los ministros azulaba, dando una nota idílica con su color dulce, apacible, sereno, donde la vista reposaba satisfecha» (2). No es posible sacar más provecho del melancólico Congreso donde hombres prosaicos anidan. Quien ha sabido ennoblecer cosa tan prosaica es artista de veras.

El capítulo XVI es de una fuerza dramática insuperable: muertas y tronchadas todas sus ilusiones y aspiraciones de autor dramático y de político, Paco sólo ve en derredor la insípida vida doméstica y la circumambiente mezquindad: presenciando la enfermedad de Doña Irene. Y por fin viene el capítulo final, que lleva el mismo título de la novela, y que sintetiza toda la obra; viendo fracasadas sus aspiraciones, el protagonista se refugia en el amor de Castita, en el cual estaba su porvenir. Ved cómo termina la novela con un bello párrafo descriptivo y de prosa artística: «Al través de los vidrios vió fulgir á lo lejos Madrid, que estrellaba la noche. En algunos sitios las luces

---

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, XIV, 194 y 195.
(2) *Ibidem*, 195.

se estremecían tímidas, escasas y débiles; en otros, en los barrios populosos y activos, donde la vida parece aumentar con la sombra, la reverberación era intensa. Hacia allí miró Paco y recordó su vida pasada, el teatro, el Ateneo, el círculo, el Congreso. Por entre aquel amasijo de edificios obscuros andarían atareados los Mocejón, los Centelles, los Arbueso, los Torresano, paseando sus ambiciones bajo las pálidas lunas eléctricas que se redondean en el aire. Al pensar en esto, Tudela sacudió la cabeza, y asiendo las persianas cerró de golpe. Fuera quedaron las glorias, los triunfos, todo el aparato teatral con que quisieron revestir su vida; fuera también quedaban las sombras inciertas, los terrores de la noche, la inquietud. Lleno de amor se llegó junto á su mujer, que le aguardaba sonriente.—¿Me quieres?, preguntó en voz baja. Castita, sin contestar, dejó caer la cabeza en el pecho de su marido, y alzando los ojos le miró intensamente, y en el azul sereno de aquellas pupilas profundas leyó el joven promesas de dicha obscura é ignorada que llenaría sus días, su vida, su porvenir, el porvenir de Paco Tudela» (1).



En *La novela de Lino Arnáiz* hay más psicología. La observación de un alma aquí resplandece como la cualidad más notable. Esta observación es fiel y original. Así dice: «En el alma de Arnáiz despertaban deseos nunca realizados, que dormían allí desde su juventud, como galas guardadas y frescas. Todos los inocentes caprichos que la mediocridad de su vida hizo imposibles resurgían. Memorias de antojos olvidados, recuerdos de ansias irrealizadas resucitaban voladores, risueños, traviesos como enjambres

(1) *El porvenir de Paco Tudela*, XVII, 238 y 239.

de angelillos. La alegría soleada de las jiras campestres, el contagioso bullicio salvaje de las corridas de toros, la hilaridad comunicativa de las comedias chistosas, el dejo de pasajeras horas de amor, poetizadas por la distancia, todos los goces modestos y humildes con que alguna rara vez endulzó la amargura monótona de su vida, empujaban á Arnáiz lejos de la oficina, incitándole al callejear aventurero, al reposo exquisito bajo los altos pinos de la Moncloa» (1). Se siente al leer estos párrafos que el novelista se ha compenetrado con las aspiraciones de un burgués mediocre que ha tenido la suficiente impersonalidad para casi hacer suyas estas emociones modestas. En otro pasaje escribe que el protagonista, al recibir la inesperada herencia, «no experimentó la sensación de libertad y de alegría que se imaginaba. Cuando salió á la calle, después de decir adiós al banquero y á los infelices que en la triste oficina quedaban, sufrió la terrible impresión de desamparo que asalta á las almas tímidas en los recodos de la existencia. Pensó que se le cerraba un puesto, un refugio miserable y obscuro donde se había amparado durante mucho tiempo, y que su vida no se deslizaría monótona al compás del negro reloj octógono, y que, en otras esferas, otras manecillas recorrerían otras horas, llenas de sucesos desconocidos, imprevistos y tal vez desagradables» (2). Esta desconfianza del humilde ante la felicidad demasiado fastuosa, que se le brinda de improviso, es un acierto analítico á que pocos novelistas psicólogos han llegado, sin duda. Más adelante, se explica sobre la misma impresión: «Ya no antojó diversiones bullangueras, ni placeres fáciles; sólo quiso, y la deseó con todas las energías de su alma burguesa, una vida apacible, llena de días

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, II, 33.
(2) *Ibídem*, VI, 98.

idénticos, de mañanas serenas y perezosas, de tardes mansas, que transcurren en lentos paseos, en conversaciones sedantes, de veladas calmosas, que se deslizan al igual reflejo de un quinqué, apagado siempre á una hora fija y temprana» (1). Leyendo estos párrafos tan bien escritos como pensados, casi estoy por desdecirme de mi afirmación anterior: que López Roberts ha perdido en estilo lo que ha ganado en vigor. Es cuando abandona el personaje, tan interesante como sencillo, y se sumerge en las negras profundidades del espíritu vulgarote de Doña Rocío; cuando el novelista sobrecarga la nota fea, se aproxima á la exhibición naturalista de deformidades y pierde ese tacto analítico, esa delicadeza de observación que caracteriza sus primeras obras y que algún día le han de elevar, convenientemente reforzados, á uno de los primeros puestos en la novela española contemporánea.

La importancia que esta tendencia tiene en la novela naturalista nunca podremos encarecerla bastante. Se necesitaba esta reacción de espiritualismo, de preocupación de la idea, y más es de admirar tan ilustre ejemplo en una novela que, por clasificación nominativa, pertenece al género naturalista. Y se necesitaba, sobre todo, para combatir la falsa noción de que el naturalismo ha sido hostil á la psicología, cuando los que leemos algo ya conocemos lo que ha escrito Taine en una de sus principales obras: «La ciencia ha traspasado el mundo visible y palpable de los astros, de las piedras, de las plantas donde desdeñosamente se la confinaba; ahora se introduce en el alma, provista de los instrumentos exactos y penetrantes, cuya validez han probado y cuyo alcance han medido trescientos años de experiencia. El pensamiento y su desarrollo, su clasificación, su estructura y sus liga-

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 101.

mentos, sus profundas raíces corporales, su vegetación infinita á través de la historia, su exuberante floración en la cumbre de las cosas; he aquí ahora su objeto, el objeto que desde hace sesenta años entrevé en Alemania, y que, sondeado lentamente, seguramente, por los mismos métodos que el mundo físico, se transformará á nuestros ojos, como el mundo físico se ha transformado» (1). Sí; el arte es hoy, más que nunca, la forma espiritualizada. Y el naturalismo se engañaría á sí mismo y trataría de engañarnos si no aspirase á espiritualizar precisamente lo más material—lo que supone un esfuerzo mayor de espiritualización criptogámica—. Y, llámense positivistas ó ateos, materialistas, ó naturalistas, ó ultraespiritualistas cristianos, todos, desde el momento en que son artistas, deben convenir con Lamennais en que «el privilegio del hombre es penetrar por el pensamiento hasta las esencias que sólo la vista interna descubre y hasta el origen de todas las esencias, el Ser infinito ó la Belleza absoluta», y aún más en que «manifestarlo en las formas emanadas de él y que lo reflejan: tal es el objeto del arte; su objeto magnífico». Indudablemente, no todos hablan este mismo lenguaje; hay quien se ruboriza de decirlo tan ingenuamente—como hay quien se ruboriza de decir que ama—; pero con perífrasis y floridos circunloquios vendrán á expresar lo mismo. Os dirán, por ejemplo, con impudente paganismo, que ellos aman más los dos senos de Friné ó los desnudos de la capilla Médicis que la *Melancholia*, de Durero, ó *La Cena*, de Leonardo de Vinci; y hasta dirán que aman más aquellas dos protuberancias porque enseñan el amor á la vida é invitan á morar sobre esta florida tierra. Mas esos desgraciados no comprenden que un seno no puede ser amado en sí, porque es una redondez más ó

(1) *Histoire de la litterature anglaise*, IV, 421.

menos armónica, pero, al fin y al cabo, una simple redondez; como no comprenden tampoco que *Los Borrachos*, de Velázquez, ó *La Kermesse*, de Teniers, no son obras de arte bellas en sí (pues la técnica, por muy perfecta que sea, nunca puede igualarse á la estética), sino porque expresan *una realidad humana*, y esta realidad es el coeficiente de una ecuación, cuyos exponentes son lo lejano (encanto del pasado, reminiscencias de una vida anterior) y lo soñado (presentimientos del futuro, esperanzas de un más allá), etc.

Estos son los mismos que sólo ven vulgaridades y groserías en las obras de Zola, y es porque no advierten ¡los tristes! cómo estas bajas realidades suministran materia de análisis, y cómo el análisis es paradigma del ensueño. Todo esto ocurre—entiéndase bien—cuando se es artista; cuando ha llegado uno á aquella perfecta paraclesis de todos los miembros espirituales, de la cual la diatesis ha sido dada por el divino Platón (que era él mismo uno de ellos) al hablar del hombre creador, raptor del fuego sagrado, sér intermedio entre el mortal y el inmortal: mortal por su sujeción á las leyes naturales, é inmortal (como no lo son los otros seres, tristes y prestamistas) porque deja en sus obras indeleble rastro de sí. El que ha llegado á dar á luz un Hijo de su espíritu *(filius animi)* ese es el Hombre superior, que debe mirar con desprecio el curso de las cosas terrenas é interesarse poco por la doliente y aceda humanidad. No siendo tal, es decir, careciendo de arte y de alas, debiendo arrastrarse, como vil oruga, por el pedregoso suelo de los negocios, de la política, del progreso y otras menudencias, se puede hacer alarde de no ver más que materialidad por doquiera. Y entonces es cuando se tiene derecho á insultar á los sabios, á los filósofos, á los poetas, á todos los genios, aun siendo un sabio, pero de segundo orden (lo cual es una vulgaridad más temible que ser vulgar á secas), como aquel medicastro de

Moreau de Tours, que escribía en un libro insultante (*La Psychologie morbide*, 1859) estas palabras insolentes: «En ningún caso puede ser más perfecto el funcionamiento intelectual que cuando el sujeto es, á la vez, raquítico, escrofuloso y neuropático; en otros términos: cuando, por su constitución, linda con la idiotez ó con la locura.» Estas palabras son las que en todo tiempo ha dictado la rabiosa envidia ó el lívido despecho á los seres mentalmente subalternos, á los pobres de espíritu, que se regocijan de arrojar su baba inmunda sobre los seres superiores, que se han formado un concepto original, justo y sólido de la vida. Esto es lo que les hiere: nada les mortifica más que ver á un hombre con su teoría filosófica de la vida, cuando ellos no han sido capaces de formársela...—Es como los mendigos, que se viridizan y hasta se indignan de ver entrar en el espectáculo á los que pueden pagar su billete; desearían que nadie traspasase el iluminado dintel del teatro, donde tantas sorpresas y tantos goces se ofrecen: la teoría filosófica de la vida es como el billete pagado á costa de muchos sudores mentales y cordiales, que nos permite el ingreso y acceso á un mundo superior: al Teatro de los Teatros, donde toda farsa cesa. *Theater Theatrorum, ubi comedia finita est*. Por supuesto, que al hombre verdaderamente superior le suenan tan ociosamente como el viento del otoño estos cándidos desdenes: «*Que m'importe*—decía el agudo francés Rivarol, y quiero conservar su elegante lenguaje—*que quelques oisons femelles me jugent nonchalamment en jouant au loto?*» El verdaderamente desdeñable y despectible es quien no comprende cómo todo arte, hasta el más declaradamente naturalista, debe ser desaforadamente espíritual y hasta simbólico, en el sentido que Brunetière da al simbolismo: como velo de Maia que oculta la verdad, pero deja adivinar que está allí, sin que para eso se necesiten grandes metáfrasis. Toda simbólica es, en efecto, una metafísica; es decir, una con-

cepción de las relaciones del hombre con la naturaleza ambiente, que tiene base irreductible de misterio. El Arte, como todo lo elevado sobre la experiencia cotidiana, tiene por principio y por término lo Incognoscible.



Hablando de Voltaire, el viejo Montesquieu escribía á un abate amigo suyo: «Tiene demasiado talento para entenderme: todos los libros que lee los hace; después de lo cual aprueba ó critica lo que ha hecho.» Queriendo señalar un defecto de visión mental, un defecto lenticular, por decirlo así, el autor de las *Lettres persanes* acotó la más excelsa cualidad del crítico. La superioridad, la preeminencia de éste consiste precisamente en que puede y hasta debe—con el pensamiento—no ya hacer, sino rehacer todos los libros que juzga. Así yo creo que se debe uno proponer desentrañar la más íntima partícula de sentido oculto que puedan tener las obras que juzgamos. Y á mí la enseñanza de todas las obras de López Roberts me parece ser ésta: el hecho psicológico es lo que el novelista debe anotar con preferencia. En todas sus novelas, López Roberts, sin olvidar los hechos exteriores, que modifican al personaje, se fija principalmente en los acontecimientos del mundo interno.

El primer capítulo de la novela nos introduce en un mundo singular: la casa de huéspedes de la Galería de Robles parece un residuo de la novela picaresca. Hay que alabar el arte de López Roberts en estudiar este mundo aparte, distinto, entre la gran población rica y divertida. Penetrar en estos rincones infectos, escudriñar los dramas íntimos que allí se desarrollan, acusa una valentía de espíritu y una sutilidad y ductilidad mental, que son una franca paramología de artista, y de gran artista. Ved con qué sencillez admirable y estudiada nos hace la presenta-

ción del personaje: «Por ser domingo, el despertador calló. Pero la costumbre hizo sus veces, y Lino Arnáiz despertóse á la hora habitual. Se echaba ya de la cama, cuando la idea de que aquel día era fiesta cruzó por su cerebro adormilado, y suspirando satisfecho se volvió á acostar. Agazapado en el hueco caliente de las sábanas, se quedó medio dormido oyendo el caer constante de la lluvia que chascaba sobre el barandal del balcón. Por las rendijas de las contraventanas filtrábanse reflejos grisáceos, y los muebles, dormidos en la penumbra, despertaban pareciendo decirse unos á otros:—Vamos á vivir un día más. ¡Qué aburrimiento, señor!» (1). Esta interpretación del lenguaje de las cosas inanimadas es de lo más original que se encuentra en novela española de estos últimos tiempos.

Todo el primer capítulo es admirable, y está hecho con especial amor. En él procede á la presentación de todos los tipos; y el de aquella Doña Rocío, que manda á Lino comprar un bollo para la sobrinita, con la benévola intención de saciar ella su apetito, sólo comparanza tiene con los viejos tipos á lo dómine Cabra que ornan nuestra tradición castellana. Es también notable el tipo de Pousette, el antiguo bailarín que amó á una generación de beldades y fué asediado por las perfumadas marquesas, y hoy está «lleno de costurones, manchas y verrugas», y que «caricaturizaba con sus ojos pitarrosos y soñolientos, su nariz pesada y las largas puntas de sus bigotes y perilla, el melancólico perfil imperial de Napoleón III» (2). No menos curiosa es la figura de Doña Elena, la anciana beata á la cual, «en llegando Octubre, el atractivo de las funciones de iglesia la arrancaba de su casona lugareña, y la buena señora veníase á la Corte, por lo mismo que

---

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, I, 5.
(2) *Ibidem*, 15.

otra mujer más disipada se largaría á pasar el Carnaval en Niza» (1). La descripción de la tristeza del domingo es de lo más intenso que puede leerse en la novela. He aquí algunos fragmentos: «Seguía lloviendo. El agua encharcaba la Galería de Robles, estancándose en las junturas del pavimento. Al abrir Lino el paraguas miró hacia el cielo, de donde se desprendían aquellos hilillos líquidos, y viéndolo gris, bajo, cerrado por todas partes:—¡Vaya un domingo tristón! De algunos balcones colgaban trapos sucios; en uno flameaba un revolucionario delantal rojo. En otros veíanse tiestos con palitroques secos de alelíes, de donde pendían las vainas amarillentas de las semillas, con tristes plantas de hoscas rudas, de carnosas hierbas calleras, cuyas hojas hostiles y pesadas verdeaban inmóviles bajo la llovizna constante. En un piso tercero aparecieron dos cabezas de mujeres jóvenes, pálidas, melancólicas, que miraban á la calle con expresión nostálgica. Aquellas cabezas curiosas eran la única muestra de vida que por allí se divisaba. Las fachadas miserables, llenas de pústulas, de excoriaciones, de emplastes y manchas, parecían no guardar vida en su interior. Algunos tenduchos abrían bocas negras junto al arroyo y presentaban igual aspecto de pobreza. Las más varias industrias se habían sucedido en ellos. Un vidriero había sustituído á una planchadora, un carbonero á un ultramarino; los rótulos, pintados unos sobre otros, amalgamando y uniendo sus distintos colores, concluyeron por formar un tinte neutro, espeso, tristísimo, donde sobrenadaban restos de letras, puntos de íes, panzas de bes, penachos de efes» (2). «Punteando la penumbra del crepúsculo, se encendían poco á poco los faroles de llama temblorosa y amarillenta. Cuando llegó á

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 16.
(2) *Ibidem*, 20 y 21.

la Galería de Robles, el único mechero de gas de la calle se estremecía, dejando caer sobre las losas encharcadas su reflejo vagabundo. De la obscura reja de un sótano salió un gato flaquísimo, un gato blanco y rubio, espeluznado, canijo, de rabo corto y orejas cortadas. El animal andaba sin ruido, pegándose á los muros, evitando los charcos, moviendo sus ojos fosforescentes con expresión recelosa. Lino le contempló un instante. Pisando con sus patas blandas, el bicho se alejaba despacioso. Se iba desengáñado, sin esperanza de encontrar caza, ni caricias que enervaran deliciosamente su epidermis cosquillosa. Al fin se acercó á los tablones del solar que hay al extremo de la calle, por una rendija se filtró, silencioso, espectral, parecido á los infelices animales que devora el hambre de una ciudad sitiada» (1). La prosa artística sólo tiene aquí pareja con la intención psicológica, dos distintivos que constituyen á López Roberts en uno de los más intensos artistas que tiene la España actual.

Recordemos algunos de sus mejores aciertos de lenguaje, de estilo, de expresión, de imágenes, de psicologismos. Tantos como andan desperdigados y sueltos por el libro, no será difícil recoger y presentar algunos de ellos. Helos aquí, sin comento de ningún género: «Así transcurrían las horas monótonas, iguales, eternas, arrastrándose interminablemente. De cuando en cuando Lino Arnáiz miraba el reloj, un reloj octógono, de negra caja, que pendía de la pared. Sobre la esfera blanquecina resbalaban perezosas las manecillas al soniquete perpetuo de un tic-tac susurrante, misterioso, que evocaba el palpitar de un corazón emparedado en el muro» (2). «El reflejo que entraba por la ventana se hizo más fuerte al medio día, y un triángulo

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 26 y 27.
(2) *Ibidem*, II, 34.

de luz amarilla se recostó en los vidrios raspados. Después, aquella limosna de claridad se fué retirando poco á poco, se redujo á un punto brillante que se achicó más y más, disolviéndose en la superficie mate del vidrio hasta desaparecer del todo» (1). Ved la impresión que producen en la mente del protagonista las cifras de la carta donde se le comunica la herencia.—Y á propósito: algunos de esos que, para exagerar la nota de sencillez, han querido recargar la tendencia naturalista, desterrando todo suceso un poco extraordinario, y reduciendo la novela á un relato de sucesos nimios, clamarán aquí: ¡inverosimilitud! ¡convencionalismo! Mas para quien con calma y sin apasionamiento considera las cosas, es evidente que el recibir una herencia parece cosa tan ordinaria en ciertas circunstancias como el comer de medio día; y reconocerá también que en la vida hay fábula, y mucha fábula, aunque diga lo contrario el espiritual *Azorín*, y que la mayoría de los argumentos se nos dan hechos en la vida, y con creces: excluyendo, claro está, el exceso de la inverosimilitud romántica.—Ved, pues: «Que me envíe, vale—repitió Lino maquinalmente—. Luego, y también sin darse cuenta de lo que hacía, desplegó el borrador del doder, leyéndolo con aparente atención. Pero las letras y las palabras bailaban ante sus ojos sin coordinarse ni significar nada, pues su cerebro sólo repetía unas cuantas líneas de la carta del señor Sánchez Batista: *heredero, cuadro al óleo, ilustrísimo señor Obispo, llorado don Patricio, 70.000 pesetas, 4 por 100.* Al fin, todos aquellos vocablos inconexos se resolvieron en una sola frase triunfadora y vibrante, que encerraba en sus dos palabras mundos de alegría:—Soy rico, dijo Arnáiz en alta voz. Sus compañeros de oficina, al escuchar esto, le-

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 35.

vantaron sus cabezas. Uno de ellos preguntó á Lino:—¿Está usted enfermo, amigo Arnáiz? El heredero, oyendo esto, volvió en sí. Se disculpó como pudo. Había recibido una noticia inesperada, y la sorpresa y la emoción,.. Luego guardó la bendecida carta y continuó la suma que empezara cuando aun era pobre. Así pasó el resto del día, más entretenido que otros, pues aquellos números, aquellas entidades abstractas, descarnadas de poesía cuando las veía lejos de sí, adquirieron de pronto una plasticidad pintoresca y encantadora, revistiéndose con las apariencias amables y rientes de las fiestas, de los goces que encubrían tras su aspecto árido» (1).

Claro es que á veces, por ser fiel á los cánones de la escuela naturalista, López Roberts descuida la parte psicológica y estudia con preferencia el medio ambiente y las escenas exteriores que rodean al capítulo quinto, donde puede advertirse con qué lujo de detalles está descrita una comida en un restaurant. Sólo pueden compararse con estas páginas las dedicadas en *L'Assommoir* al banquete dado en la boda de Gervasia. Al final del mismo capítulo hay la descripción de un teatro plebeyo, y las impresiones grotescas—de puro trágicas—que la representación produce en la muchedumbre. Mas he aquí algo más atractivo y hermoso, la impresión artística del verano en este olvidado callejón, «grieta imperceptible del caserío madrileño». Hela aquí: «Dentro de la casa, y en aquellas horas, todo adquiría un aspecto ideal. En la semiobscuridad de las habitaciones, los muebles parecían acechar, emboscados en los ángulos sombríos. Rayando el silencio, se escuchaban de vez en vez bostezos, suspiros, agrias quejas de muebles herrumbrosos; de la cocina venían leves gorgoteos de la olla, mientras una á una, con regularidad cro-

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 69 y 70.

nométrica, se desprendían de la fuente lentas gotas, y el chasquido musical de su caída evocaba, en medio del letargo tedioso, visiones confusas de umbrías frescas, de lejanos arroyos. En un sitio ignorado latía un reloj, y su palpitar, ensanchándose en amplias ondas iguales, se extendía rítmicamente sobre el reposo de los sesteadores» (1). En el capítulo nono vuelve López Roberts á la descripción detallada del mundo exterior, que aquí es un tenducho de prenderos. Mas he observado una cosa: que cuando más vigor toma la prosa artística de este novelista, es, no al encontrarse frente á frente de las realidades del mundo exterior, sino junto á las tenebrosas y hondas simas del espíritu. Así no es lo que yo más amo en sus novelas este afán detallista; y por eso no tengo como los mejores capítulos algunos, caul el undécimo, en que el autor nos traspasa á otro medio más agitado y bullanguero que el que en sus primeras novelas nos presentó, y en que se nos describe el baile y *lunch* plebeyos con que se solemniza el alquiler del salón de peinar que adquiere Rocío explotando á su querido.

Una bella página es aquella en que el novelista nos dice cómo Lino advierte la transición de Consuelito de niña á mujer, un día en que conversan solos entre las arboledas del Retiro. — «¡Qué cosas piensas! — dijo Arnáiz, meditabundo—. No pareces una niña. — A veces no lo soy—murmuró Consuelito, como hablándose á sí misma.—A veces—repitió Lino, mirando el semblante serio de la chiquilla, por donde un rayo grasiento del moribundo sol se extendía como una gasa purpúrea. Al reflejo del astro parecían nacer, tras los rasgos infantiles de aquel rostro, otras facciones más acentuadas, más firmes; facciones de mujer que aun dormían en su capullo. Por un

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, VI, 106.

instante Lino tuvo intuición vaga de cuanto sucedía en el alma semi-pueril de Consuelito; adivinó á medias el amor secreto de la niña, pero aquella momentánea clarividencia desapareció con la incendiaria agonía del sol. Rápidamente, el rayo que le iluminara abandonó el rostro de Consuelito á la insignificancia propia de las edades transitorias, corrió por su busto insexual, por sus manos delgadas, y tras empurpurar un momento la mísera lanilla de la falda, culebreó por la arena del sendero, atraído por el astro padre que se hundía en el Poniente» (1).

El mismo capítulo en que se contienen estas palabras es quizás el más fecundo de la obra en aciertos de psicología, de visiones realistas, de imágenes y de prosa artística. He aquí algunos que no necesitan amplificación de comentario: «La noche hizo andar callados á Consuelo y Arnáiz. Caminaban lentos, cual si tornasen á la ciudad con pena, y sus manos unidas se entibiaban mutuamente, mezclando sus calores. La línea clara del paseo se extendía ante los caminantes, en medio de las obscuras filas de árboles. De cuando en cuando el arrecife afluía á una plazoleta, de donde nacían otros caminos que al divergir se hundían bajo los túneles del ramaje. Alguna vez llegaba hasta los amigos el hálito aromoso de flores invisibles, la murmurante canción de fuentes escondidas. A lo lejos, varias luces salpicaban de puntos temblorosos la negrura del horizonte y crecían en número, según los paseantes se aproximaban á la villa. El nacimiento de aquellas luminarias hizo retardar el paso á Consuelito. La mano de la niña se apretó con más fuerza sobre la de Arnáiz; sus dedos gráciles se mezclaban con los del hombre, y la palma infantil, suave, sedosa, se adhirió á la otra palma, más áspera y recia. Consuelito susurró:—¡Qué pena volver! ¡Qué

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, XIII, 229 y 230.

pena!—Lino respondió también á media voz:—No lo sientas; otro día vendremos.—Otro día—repitió ella suspirando—, otro día no sería éste, no habrá sol ni flores, ni hojas encarnadas. Usted hablará de otras cosas. Yo le contestaré de distinto modo. Ningún día es igual al que pasó. En fin...» (1). «Los escaparates fueron los más favorecidos por el júbilo de la chiquilla. Con entusiasmo febril hacía admirar á Lino las telas de colores chillones, los chales, las medias ceñidas sobre redondeadas pantorrillas de madera, los abrigos, las boas erizadas, las mil fruslerías baratas que exponían los almacenes de novedades de la calle de Atocha, tiendas burgueses que sólo exhiben prendas de medio lujo, de falsa elegancia» (2). En el capítulo décimosexto hay otra escena maravillosa de humanidad y de emoción: cuando Consuelito (que es la figura más simpática y mejor estudiada de la obra, la que le suministra mejores ocasiones de lucir su arte) se muere y revela su amor á Lino. He aquí este bello fragmento, que merece ser alabado sin restricciones y transcrito íntegro: «—Te tengo que decir algo, D. Lino, algo que es una ridiculez—continuó la enferma muy de prisa, apartando confusa los ojos del rostro de Arnáiz—. No te excites—dijo Lino, asustado por el temblor que agitaba el cuerpecillo de Consuelo. Pero la chica no parecía oir. La enorme fuerza de su amor, sobreponiéndose á todos, la empujaba á hablar, á confesar.—Es una ridiculez, repitió; pero se lo he de decir. Acérquese, acérquese más á mí—añadió sin mirar á Lino—, póngase más cerca. Arnáiz obedeció. Su cabeza, inclinándose, rozó el pecho de la niña. Al sentir el contacto, Consuelito respiró hondamente, y luego, con voz cambiada, con voz de mujer, sonora y vibrante, dijo:

---

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, 231 y 232.
(2) *Ibidem*, 235.

—Acércate más. ¿No comprendes que te quiero, que te quiero, que te...? ¡Ah, ah!—gritó de pronto apartando violentamente con las dos manos la cabeza de Lino, para escapar el monstruo, que volvía á ahogarla con mayor ímpetu que á la noche.—¡Socorro, socorro!—gritó Arnáiz, al ver á Consuelito alzarse derecha, rígida, enloquecidos los ojos, amoratados los labios—. ¡Rocío, Rocío!—siguió golpeando la mampara, mientras la niña se desplomaba hacia atrás sobre las ropas del lecho» (1).

* * *

Quien ha escrito estas páginas, bien puede ser graduado de gran artista. Y en verdad que esta graduación es algo más elevada y noble que la que se cifra en ser tristísimo doctor *in utroque jure* de galoneada toga y melancólica muceta. Sí; el artista es bien el supremo doctor, el *doctor angelicus, doctor seraphicus, doctor universalis, doctor irrefragabilis, doctor mirabilis, doctor solemnis, doctor solidus, doctor subtilis, doctor fundatissimus, doctor illuminatus, doctor dulcifluus, doctor ornatissimus, doctor facundus, doctor eximius, doctor planus et perspicuus, doctor singularis.* En verdad que bien pueden aplicarse al artista esta serie de títulos que la ingenuidad de los tiempos medios aplicó á los maestros escolásticos: á Santo Tomás de Aquino, á San Buenaventura, á Alberto Magno, á Alejandro Halense, á Rogelio Bacon, á Enrique Goetals, á Ricardo Middletown, á Duns Escoto, á Egidio Columna, á Francisco Mayron, á Antonio Andrés, á Juan Bassol, á Pedro Aureol, á Francisco Sánchez, á Walter Burleigh, á Guillermo Ockam... Repitámoslo, sí; el artista es bien el doctor angélico (porque nos mues-

---

(1) *La novela de Lino Arnáiz*, XVI, 307 y 308

tra reflejos de un mundo extraterrestre), y el doctor seráfico (porque tiene la celestía, el éxtasis, la *pistis* de un arrebolado serafín), y el doctor universal (porque su pensamiento abarca el mundo material como el intelectual, el de la creación como el de la comprensión), y el doctor irrefragable (porque sus testimonios, como emanados del íntimo sentimiento, tienen tal aire de verdad, que se imponen á los más rehacios), y el doctor admirable (porque admirables son todas sus obras), y el doctor solemne (porque debe prestar un tono de santa seriedad á todos sus ademanes), y el doctor sólido (porque la imaginación es lo más sólido que existe en este mundo de cosas inestables, aunque otra cosa crean algunos hombres prácticos), y el doctor sutil (porque la sutilidad ha de ser su distintivo), y el doctor fundado (porque todos sus juicios los apoya en la mejor basamenta: el sentimiento humano, los intereses íntimos y cordiales, en los cuales son participantes todos los hombres), y el doctor iluminado (porque su obra es un rayo de luz, un triángulo de fulgor solar prendido en la pluma, una estela de aquella *lux vera, quœ illuminat omnes homines venientes in hunc mundum)*, y el doctor melifluo ó dulcifluo (porque todas sus palabras destilan leche y miel, aquella leche y miel con que el Señor prometió amamantar á los habitantes de la tierra prometida), y el doctor elegantísimo (porque en todo pone el ornato de su persona, la elegancia de su mente), y el doctor facundo (porque la facundia interior rebosa en sus expresiones: *ex abundantia cordis os loquitur)*, y el doctor eximio (porque nadie mejor que él merece este supremo título de honor), y el doctor claro y perspicuo (porque la agudeza y la perspicuidad de su mente le hacen inconfundible con los vulgares), y, sobre todo, el doctor singular (porque singular es su contextura, ya casi extrahumana, y su vida amarga sobre esta tierra de dolor y de llanto)...

Y si esto puede decirse del artista en general, ¡cuánto mejor no se aplicará al novelista del realismo, que ha sabido prender entre las mallas de un estilo artístico las formas materiales, y que las ha espiritualizado dándoles expresión humana! Nunca debemos cansarnos de repetirlo: necio y obtuso y triste será quien no vea estampado el inconfundible sello de humanidad—el supremo encanto del arte — en la novela realista. En tanto que, tristes humanos, ligados á la envoltura carnal mísera y constringente, no podamos cobrar alas y volar; — y mientras el Señor no nos quite las alas del pensamiento ó el deseo del volar, como expresaba nuestro gran místico Verdaguer;— mientras no podamos clamar con profunda y resonante voz: *jam advesperascit* (¡oh, encanto inenarrable de la pronunciación de este lindo verbo latino!); — mientras la Vida sea corta y el Arte largo, el supremo Arte, que consiste en irse despojando poco á poco de la vestidura terrestre, y de romper los ataderos carnales para acercarnos á la imagen divina, á lo que no buscan y á lo que hallan sombrío cuantos se satisfacen con la figura de este mundo, con su lujo necio y sus fiestas tristes;—mientras sea esto así, debemos amar todo género de Arte, todo lo que nos liberte *del otro* que hay en cada uno, y en especial el género realista, que nos presenta las imágenes y formas materiales de este mundo opalizadas, diafanizadas, *celestizadas,* por el espejo del genio humano y de la comunicación de sentimientos íntimos. Porque éstas son, en puridad, según la divina expresión de la Sagrada Escritura, las imágenes y las sombras que conducen á la Verdad. «*Ex imaginibus et umbris ad Veritatem...*»

APENDICE AL CAPITULO I

A los novelistas del siglo XVIII, que he recordado en una nota como únicos interesantes — D. Diego de Torres Villarroel y el padre Isla—quiero añadir otros dos: Montengon, autor de novelas y poemas en prosa, que encantaron al sabio D. Gumersindo Laverde Ruiz, hasta el punto de proclamarle el primer novelista del siglo; y Mor de Fuentes, con su *Serafina*. No quiero mencionar—porque no entra en los límites de mi trabajo—las obras próximas á la novela, como *Los eruditos á la violeta*, de Cadalso, el autor de *Las noches lúgubres*, imitador desdichado del poeta inglés Young, cuyas obras iba leyendo Camilo Desmoulins cuando marchaba hacia el cadalso, por lo cual el ingenioso Westermann le interrogó — haciendo un chiste algo macabro, dadas las circunstancias—: «¿Quieres, pues, morir dos veces?»

D. Luis Vidart, en su interesante trabajo publicado primero separadamente en la *Revista Contemporánea*, y luego en un volumen (1) sobre lo que debiera ser la *Biblioteca de Autores Españoles*, cita también una obra de un autor anónimo (que yo no conozco), «un curioso cuadro de costumbres que se publicó en el periódico, ó más bien revista, *Minerva ó el Revisor General*, que lleva por título *La esclavina robada á los petardistas*». (V. p. 13.)

***

En el siglo XIX, durante el desarrollo de la novela ro-

---

(1) *La historia literaria de España*; Madrid, 1877.

mántica, habremos olvidado sin duda algún escritor de relatos más ó menos novelescos; pero á sabiendas hemos hecho mención de todos los perfectos novelistas, y aun de los que, como Estébanez Calderón y Trueba, no cultivaron este género más que accidentalmente y con poco provecho.

Añadiremos aquí el nombre de D. Patricio de la Escosura, que nunca fué novelista de afición, pero que escribió algunas novelas, veniales pecadillos de juventud. Sus aficiones le llevaban por otro lado; su mejor obra es una vulgarización de ideas filosóficas en forma de amenas veladas, imitación en todo, hasta en el título, de las *Soirées de Saint Pétersbourg*, de José de Maistre.

Hablando de D. Patricio de la Escosura, dice Piñeyro: «En verso casi nunca deja de ser incorrecto y descuidado, cual lo es también, aunque mucho menos, su prosa de novelista, de trama más sólida; en definitiva, es la novela el género literario en que mostró y desplegó más talento. *Ni Rey ni Roque*, novela á que ya he aludido al tratar del drama de Zorrilla, que versa sobre el mismo asunto del falso Rey Don Sebastián, escrita en la juventud, tiene vida, y se recorre todavía sin fatiga. Al cerrar el tomo no puede uno menos de pensar que hubiera podido el autor llegar mucho más lejos si hubiese cuidado mejor sus planes y acicalado su estilo. Después imitó con menos felicidad á Eugenio Sué en *El patriarca del valle*, y al cabo de muchos años silenciosos, comenzó á dar á luz recuerdos interesantes de la historia de su vida, bajo el título de *Memorias de un coronel retirado*» (1).



No creo que se deba considerar como novelista á Emi-

(1) *El Romanticismo en España*, 360 y 361.

lio Castelar, genio universal y polimórfico, que abarcó todos los ramos del saber humano; y aunque de un modo superficial, libó en todas las flores de arte, mariposeando, pero siempre sacando algún jugo.

Castelar era *una fuerza de la naturaleza*; una organización mental estupenda, servida por la más admirable facultad de elocución que han visto los siglos. El raudal de elocuencia que brotaba lo mismo de su pluma que de su boca, necesitaba expansionarse; y todos los cauces le venían estrechos y le parecían poco. La prodigiosa suma de ideas y de visiones artísticas que almacenaba su cerebro privilegiado necesitaba expansionarse en todas direcciones. Por eso tentó todos los géneros del arte. Su *Fra Filippo Lippi*, más bien que novela, es una visión policroma de la Italia del Renacimiento.

——•——

APENDICE AL CAPITULO X

Pulchrum est paucorum hominum; así reza un viejo adagio latino. La belleza es de pocos hombres... Es decir; si interpretamos literalmente, la venustez apolínea no la otorgó el Próvido Creador á muchos seres. Pero es otro el significado de esta sentencia. Lo bello ha de ser gozado por pocas personas, por unos cuantos espíritus selectos. Mi pensamiento íntimo está enteramente conforme con el fondo de esta sentencia. Lo bello es patrimonio de pocos hombres... Más aún; yo explano mi idea audazmente: creo que *debe serlo*. El día en que hayamos hecho llegar el arte á todos los rincones, y hayamos nivelado la cultura media, tendremos por resultado *la idiotización general*.

Cuando en el arte no hay cumbres y todo es chato aplanamiento, ya no hay arte. Bien sé que voy contra mí mismo y que me podrán mostrar algunos textos míos, donde he abogado por la generalización y difusión de la cultura. A medida que penetro más en la vida y en los libros, voy reaccionando. Recordad á Barthelemy Saint-Hilaire: *L'homme absurde est celui qui ne change jamais...*

Es preferible un pueblo de analfabetos á un pueblo de tontos semi-ilustrados, que es la nota predominante en la sociedad actual. Yo me comprometería á hacer cosas más grandes con un pueblo habitado por gentes bárbaras y rudimentarias, que con una ciudad poblada de jóvenes parlanchines y eruditos á la violeta, recién salidos de aulas y ateneos, con una millarada de nociones científicas á medio digerir en la cabeza...

Hay que circunscribir el arte en cierta esfera. Su alto

linaje y limpia prosapia así lo exige. No hay que entregarlo como mercancía venal á todo el que pasa al borde del camino. Y, sobre todo, no hay que tolerar la producción insensata y atropellada. El hombre ha de ser libre para hacer pajaritas de papel, para jugar al billar, para rascar la guitarra, para tener novia, naturalmente; para todo, menos para publicar libros. Conviene que el Estado intervenga en esto, é imponga una contribución indirecta á todos los autores. Cuando les cueste, además de trabajo y sudores, dinero contante y sonante, la publicación de una obra, veremos cómo no piensan en multiplicarlas inútilmente, á ciencia y paciencia del cándido lector. Una ley cósmica, que rige ineludiblemente los destinos universales, enseña que no se deben multiplicar los seres inútiles. La mayoría de los libros que se publican al año, en esta ansia febril de publicidad que aqueja á los grafómanos de nuestra época—plaga contra la cual no hay cordón sanitario que valga,—no sólo son inútiles, sino también nocivos.

Adviértase que en China los letrados son la clase más distinguida y respetada de la nación. Y, sin embargo, nadie sostendrá que aquel es el país más propicio al cultivo de las artes. Esto ¿qué demuestra? Que el ansia de títulos académicos, que implica un deseo de ciencia, no marca un grado de cultura superior. La cultura, si es algo, es algo íntimo, un estado ideal de espíritu, una tendencia al saber y á la elevación mental; de lo contrario, si no ostenta contenido espiritual, es una cosa baldía é inútil... Por lo tanto, es un fenómeno *intensivo* más bien que *extensivo*. ¿Por qué propagarla, pues, desatinadamente, sin orden ni concierto, sin distinción de circunstancias y caracteres?...

Este empeño loco de convertir á un pueblo en un vivero de semisabios es opuesto á la verdadera noción de *cultura*. Las civilizaciones orientales eran más pruden-

tes. ¿Recordáis las enseñanzas de la teología india? Son de un sabio simbolismo. Brahma, la divinidad superior, dió nacimiento á todas las castas que pueblan el vasto imperio. Mas la casta superior, la de los *brahmanes* ó sacerdotes, salió de la boca del Dios; los *radjahs* ó militares han salido del pecho; los *vaischas* ó comerciantes, casta inferior, han salido del vientre; y la casta más vil y rahez, los *sudras* ó sirvientes, han salido de los pies del Dios... Los primeros pueden leer é interpretar los Vedas ó libros sagrados; los segundos los leen y entienden, pero no los explican; los terceros los leen solamente; los cuartos ni leerlos pueden...

Un simbolismo semejante podría tener aplicación al arte. Sólo debiera tolerarse el cultivo del arte á los que han salido de la boca de Dios; á los que positivamente llevan en su voz el eco de la palabra divina; á los que pueden decir altamente con Ovidio:

Est deus in nobis; agitante calescimus illo...

Extírpese el resto de los mal llamados, ó mejor, de los sedicentes artistas, plaga del arte y roña de la sociedad.



Hay que velar por la purísima aristocracia del arte, no mancillar el linajudo blasón que ha de ostentar todo artista. Quien no siente ante el templo del Arte el terror misterioso de las grandes emociones, así es artista como podría ser mercader de hilaturas y algodones. Hay que acercarse al umbral del templo con respetuosa precaución, y pidiendo permiso para entrar. Un hierofanta, desde dentro, nos dará la orden tremenda de acercarnos: ¡como los Arcedianos en las Capillas Episcopales dicen, al aproximarse los ordenandos: *Accedant omnes qui ordinandi sunt*...

El democratismo insolente y rojo es más nocivo aún en el arte que en el gobierno de los pueblos. En arte es donde se debe ser más *licurguiano;* constituir un tribunal de *senadores*, SENIORES, los más viejos, no por la edad, sino por los conocimientos. Más bien que los senadores, serían preferibles en este tribunal de arte los que Platón llamó con imborrable frase: οἱ ἄριστοι, LOSMEJORES. Es necesario formar ese tribunal, es urgentísimo que comience á funcionar, para reprimir los desmanes de esta canalla más ó menos lírica que va irrumpiendo por los dominios de nuestro otrora fértil campo literario, que ha de ser siempre coto cerrado á los cazadores furtivos, sin títulos de honor ni credenciales que les acrediten como diestros en los ejercicios á que quieren dedicarse.

En último resultado, todas estas menudencias importan poco al orden admirable del Universo, puesto que «todo lo que vemos en el mundo no es, como decía Pascal, más que un pliegue imperceptible en el amplio seno de la Naturaleza». Muy por lo alto y por lo trascendental hay que tomar, en efecto, el problema de la subsistencia de los malos literatos para no ponerse serio y hasta fosco. Los misérrimos, ¿no sabrán que ya en la Escritura se ha dicho: «muchos son los llamados y pocos los escogidos» (*multi sunt vocati*; *pauci veró electi)*?

***

No es tan fácil como presumen muchos autorzuelos llegar á las más encumbradas jerarquías del arte. Y aun admitiendo la clasificación de los críticos facilitones y benévolos en talentos superiores y simples talentos, todavía cuesta gran trabajo trepar á esas cumbres, más accesibles que las eminencias donde refulge el Genio. «¿Qué es un grande hombre—escribe Emerson—sino una gran afinidad que consume como alimentos todas las artes, cien-

cias y conocimientos?» No pretendemos que todos los actuales escritores españoles sean hombres de este calibre; nos contentaríamos con la mitad de *partículas geniales* en algunos de ellos. Pero esta mitad, ¿existe siquiera en muchos? Cada vez me voy tornando más escéptico en materia profesional, á medida que el conocimiento de los hombres y de los libros me desilusiona de unos y de otros. Antes creía yo en que brotaban los genios al volver de cada esquina; y era muy propicio á ver por todas partes cerebros poderosos y plumas helénicas. Ahora resulta que no hay tal cosa, y que lo único que tenían de genios algunos de los que me lo parecían era lo que mi candorosa imaginación de joven apasionado del arte quería buenamente ver en ellos. Fué un fenómeno de *óptica crítica* muy explicable en quien tenía diez y ocho años, y un corazón desbordante de fragancia juvenil, cuando comenzó á ser crítico...

Después he tenido ocasión de arrepentirme de muchas de mis añejas admiraciones; y resulta que todos aquellos genios en quienes yo creía eran, en su mayor parte, genios para andar por casa: Carlyles de Vitigudino, Maupassants de Peñamellera, Rodembachs de Huelva, Shakespeares de Navalcarnero y Heredias de Cacarajícara...

No es ésta la oportunidad de cantar la palinodia ó el *confiteor*, que en su tiempo y sazón será entonado con toda solemnidad; ni menos quieren decir estas confidencias (más líricas que críticas), algo desabridas, quizás, pero muy sinceras, que reniegue, así, en absoluto, *de todas mis admiraciones de antaño*; no en mis días. Pienso que, como joven desbordante, me fuí de la mano muchas veces en esto de alabar á troche y moche á quien no lo merecía, *por múltiples razones* (que no os debe urgir el averiguar); pero mantengo en pie la solidez de mi criterio estético y de mi buen gusto crítico. Podré haberme extralimitado, una vez puesto en el camino de las alabanzas;

pero nunca he sido *adulador* á sabiendas. Ante mi única norma—que es Dios, que está en los cielos—lo declaro así, con la conciencia limpia como una patena...

Todo esto me va llevando demasiado lejos; y no he de intrincarme en ulteriores disquisiciones crítico-elegíacas. Lo que va dicho en ningún modo atenta contra la integridad de mi juicio crítico sobre los novelistas repasados en éste volumen; si hay pocos palmetazos, no es que el dómine sea demasiado benévolo; es que los discípulos no los merecen (rubor me cuesta pronunciar la palabra *discípulos)*; y es también que el dómine... no tiene carácter de dómine.

En modo alguno se crea tampoco que, por una infatuación estúpida, muy común en los jóvenes que comienzan el ejercicio de la crítica y luego pierden todas sus ilusiones, me considero yo ahora á una altura preeminente y miro por encima del hombro á mis criticados. ¡Lejos de mí tan absurda idea! Es simplemente que cada vez me voy sintiendo más respetuoso de las jerarquías, más amante de la aristocracia del arte. Al fin y al cabo, éste es un fenómeno psicológico que sólo á mí interesa, y que únicamente me permito exteriorizar aquí á título de motivo crítico.

Por lo tanto, todos los autores estudiados en este volumen siguen siendo de mi predilección especial, aunque algunos no me merezcan tan subida estima como antaño; y para que se vea que sigo poco estíptico en materia de loanzas, añado en este apéndice estudios más ó menos completos sobre algunos *novelistas de la hora presente*, que un imperdonable olvido me impidió poner en su correspondiente lugar.

Crean, pues, los autores aquí estudiados en mi incondicional y perenne admiración, sin reservas mentales de ninguna clase. En esto soy consecuente conmigo mismo. *Quod scripsi, scripsi*, como dijo el Pretor de Galilea. Sim-

plemente me permito indicar que esta obra es para mí hoy, vista á cierta distancia, como una despedida al mundo de la crítica profesional y cotidiana, que sólo sinsabores reporta, y un preludio de mi futura labor más personal y más íntima...

***

«Por lo que se lee—ha dicho Emerson—se comprende lo que se pudiera escribir.» ¡Sofisma el más falaz que ha salido de pluma humana!... Precisamente, leyendo á los grandes es cuando se siente la propia pequeñez. «Desespera escribir después de leer á Víctor Hugo», escribía Flaubert, después de leer *La leyenda de los siglos*, en su *Correspondencia*. (Cartas á Jorge Sand.)

Y yo añado que desespera hacer novela después de leer al mismo Flaubert, como desespera hacer poesía pura y tradicional entre nosotros después de leer á Salvador Rueda, ó poesía de agraz, sabor moderno, después de leer á Antonio Machado, ó hacer alta crítica después de leer á Sainte-Beuve, ó crítica satírica y chispeante después de leer á *Clarín*...

Gran cosa es, pues, sentirse con alientos para ser novelista, después de los insuperables modelos del género que los inmortales maestros nos dejaron en el siglo pasado, que será por nuestros descendientes llamado con justo título *El siglo de la novela*, mejor que «el siglo de las luces». Quien aun puede ser novelista después de reinar Balzac, Flaubert, Goncourt y Daudet, en Francia; Eça de Queiroz, en Portugal; la Pardo Bazán, Galdós, Palacio Valdés y Pereda, en nuestra tierra, es, en verdad, un creador poderoso, pues todavía se siente con alas para volar...

Porque, aunque parezca mentira y no lo crean muchos de éstos que se pasan la vida feamente citando á Waldeck-Rousseau en la cacharrería del Ateneo, para escribir

una bella novela realista se exige doble cantidad de fuerza mental que para forjar unos cuantos proyectos de ley. Y así, yo estimo más á D. Luis López-Ballesteros como autor de *La cueva de los buhos* que como ex-gobernador de Sevilla. Al fin y al cabo, la política es terreno que con cierta viveza puede cultivar cualquier necio, siempre que sea un necio con pupila, como diríamos en la calle del Bastero. ¡Pluguiera á Dios que yo pudiese alabar á don Luis López-Ballesteros por todos sus empeños igual que por los literarios! ¡Y ojalá fuera para mí tan simpática y respetable su personalidad en cuanto Director de *El Imparcial* y pontífice máximo del patriotismo oportunista, que consume sus energías mentales en atacar campañas tan generosas como las de la Solidaridad catalana! En fin, no nos internemos por esos vericuetos de la politiquería; y como literato, baste decir que admiro sinceramente al autor de *Lucha extraña*. (Sáenz de Jubera, editor; segunda edición; Madrid, 1908.)

Es ésta una novela «rica en sutilezas y apasionadas profundidades psicológicas», como dijo el muy perspicaz D. Juan Valera al aparecer su primera edición en 1897. Diez años después yo he de testificar que la novela sigue siendo tan refinadamente analítica, tan vibrante de pasión y de tan penetrante emoción humana. Hablaré según el modo inglés, que gusta de hechos y no de afirmaciones; *now what I want are facts*, escribía Dickens, y un alto personaje político inglés, discutiendo con Cambó, el jefe de los catalanistas solidarios, acabó por decirle, abrumado de argumentos y refutaciones: «Lo primero que los ingleses negamos es la lógica, porque conduce á los mayores errores; nosotros nos atenemos á los hechos por imposibles que parezcan, y de todo lo demás hacemos poco caso.» Anotaré dos hechos en favor de la novela de López-Ballesteros: 1.°, que la he leído toda de un tirón y no he podido tomar el sueño sin acabarla; 2.°, que ha suscitado en

mí un ansia de hacer novela, una ebullición romancesa.

Y ahora, consignados los dos hechos *more curiali*, escuetamente, pasaré á razonarlos. Para que un crítico profesional, como yo soy por mi desgracia ó por mi ventura, lea una novela con lo que se llama muy propiamente interés (que, desde el momento en que uno se siente intelectual puro, parece cosa infantil, relegada á las modistas románticas y á las porteras sensibles), se ha menester de Dios y ayuda. Pretender que nosotros, ahitos de leer libros más ó menos atractivos, unos ligeros, otros profundos, vayamos á buscar una novela que sale á la luz la delectación casi fisiológica (porque consiste en poner al espíritu en una tensión nerviosa que dure mientras se sigue el hilo de los acontecimientos) que siente un entendimiento plebeyo leyendo con avidez un novelón de Ponson du Terrail en el folletín de un periódico, sería tan necio como pretender que D. Manuel Linares Rivas pueda ser privado de su nativa insipidez. Yo de mí puedo asegurar que sólo me doy estos regodeos mentales de año en año, contando mal... Por lo tanto, dice mucho en pro de una novela que uno que hace profesión de intelectual sienta interés por seguir su fabulación. Eso demuestra que la novela es armónica, integral, humana. Además, el hecho de provocar ansias de producción, de despertar la facultad creadora, de sugerir recuerdos de novelas que se comenzaron á vivir y no se vivieron del todo, ó que empezaron á hilvanarse y no se acabaron; de hacer que afluyan á la mente las novelas-capullos, las novelas embrionarias que allá guardábamos, es hecho bien significativo y concluyente. En este sentido podría explicarse la frase de Emerson citada al principio: «Por lo que se lee se comprende lo que se pudiera escribir.» Cuando uno está prendado de un gran novelista, se siente uno más novelista que antes; su aproximación es fecundadora y favorable y nos circunda de una aureola que parece la emanación de

su propio genio; nos añade quintales de fuerza creadora. Igualmente cuando uno se siente gran poeta es cuando está—espiritualmente—al lado de un poeta. Así, yo, leyendo á Rubén Darío, siento fortificarse mi *vena lírica*, si es que tengo alguna; en cambio, leyendo al Marqués de Campos, me siento profundamente crítico...

Sé que ahora no faltará quien me pregunte: pero ¿es que usted admira sinceramente á todos los que dice? Cuestión es esta de la honradez crítica tan complicada y espinosa, que pudiera compararse á un allanamiento de morada espiritual, y por lo tanto, yo me siento dispensado de contestar directamente á la insidiosa pregunta. Lo que puedo afirmar es que hago mías las palabras del luminoso joven crítico y narrador exquisito José Francés: «¿Será que mi espíritu es espíritu-mariposa, que se adorna con el polvo oro, con el polvo plata, con migas entre sí, y que, como las mariposas, al cogerle para auto-analizarse, se le cae el oro y la plata y la sangre, y sólo queda una cosa negruzca y feúcha? No lo sé; pero esta universalidad admirativa, que á algunos puede parecerles plenaria prueba de un *temperamento acéfalo*, no es para mí más que intensidad de vida. ¡Amar todo, admirar todo!» (*Nuestro Tiempo*, 25 de Marzo de 1906.)

E insisto aún: ¿cómo puedo yo amar y sinceramente ensalzar á tantos artistas de tan diversos y aun contrapuestos gustos, ideas, técnicas y temperamentos? Cuando quiero explicármelo á mí mismo, no puedo hacer más que recordar las palabras de Amiel: «La enérgica subjetividad que se afirma con fe en sí misma, que no teme ser algo particular, definido, me es extraña. Soy, en cuanto al orden intelectual, esencialmente objetivo; mi especialidad distintiva es colocarme en todos los puntos de vista, es decir, no estar encerrado en ninguna prisión individual... En mi abandono voluntario al infinito, á la generalidad, mi yo particular, como una gota de agua en un horno, se

evapora. No se condensa de nuevo más que al regreso del frío, después de extinguido el entusiasmo, y vuelto el sentimiento de la realidad... Abandono y recobro de sí mismo: tal es el juego de la vida interior... Sensitivo, impresionable como soy, la aproximación de la belleza, de la salud, del talento, ejerce un poderoso influjo sobre todo mi ser, y recíprocamente me afecto y me infecto también en presencia de vidas perturbadas y almas enfermas... Cuando yo pienso en las intuiciones de toda especie que he tenido desde mi infancia, me parece que he vivido muchas docenas y casi centenares de vidas. Toda individualidad caracterizada se moldea idealmente en mí, ó más bien, me forma momentáneamente á su imagen, y no tengo más que mirarme vivir en este momento para comprender esta nueva manera de ser de la naturaleza humana. Así he sido matemático, músico, fraile, erudito, niño, madre. En esos estados de simpatía universal, he sido hasta animal y planta; tal animal dado, tal árbol presente.»

Excusad lo largo de la cita, en atención á su oportunidad y á la vividez con que expresa un estado de mi yo, frecuente y reiterado, que á veces me tortura hasta hacerme pensar si estaré imposibilitado y tullido para la crítica por esta facultad admirativa, tan poliforme y volátil, que ondula, va y viene, y en todos los objetos se posa como mariposa coquetuela, ávida de chupar y aspirar el sagrado polen floreal dondequiera que lo haya.

Hemos de confesar que en novela lo que más encanta es el psicologismo, la presentación de caracteres, el juego de conflictos interiores, lo humano, en fin, porque sólo lo humano nos interesa á los humanos y cuarenta veces al día, por lo menos, nos decimos las palabras ¡tan manoseadas que da grima citarlas! del comediógrafo clásico: *Homo sum, et nihil humani á me alienum*... ¿Cuándo podrán los paisajistas, los simples copistas del mundo exterior,

envanecerse de las conquistas que sobre los corazones amantes del arte puede ejercer un buen psicóiogo? El psicólogo hiere nuestras fibras más íntimas; y estando en perfecto equilibrio mental y moral, siempre nos han de conmover más que las descripciones de una alameda los auscultamientos de un alma.

El Sr. López-Ballesteros escasamente se cuida del mundo exterior, y sólo las almas le interesan. No obstante, hay una bella descripción de la alameda de Málaga en su obra. Pero lo más fuerte, lo más humano de la novela, es el desgarramiento que se produce en el personaje, la división de las dos personalidades. Mas ya veis cómo teniendo talento se pueden describir las almas y las alamedas... *Lucha extraña* es una novela que, sin ser de las corrientes dimensiones de las grandes novelas realistas, no es tampoco una *nouvelle* ó novela corta. Es una novela puramente interior. La fábula gira sobre el conflicto de un personaje que pasa un período de su vida atormentado por la ocultación que se ve forzado á hacer de su verdadero yo social, encubierto con un nombre falso. Pepe Aguilar es un muchacho pintor, que ha tenido amores, siendo adolescente, en su pueblo, con una lindísima muchacha llamada Juana. La muchacha le quiere, al parecer, con pasión avasalladora; mas en esto el idilio es interrumpido por la marcha del muchacho á Madrid á buscarse la vida... Ya en Madrid, él sigue tan locamente enamorado de su novia, y ella le escribe con ternura, hasta que las cartas van retardándose, y luego escasean, y luego se acortan, y luego acaban... Es la historia eterna de muchos idilios que se tronchan, apenas nacidos, por mil diversos azares de la vida... Pasan doce años. Pepe Aguilar es un hombre. Y además es ya un artista de mérito; lo cual es, según unos, menos, y, según otros, más que ser un hombre. Vuelve de Roma, donde estuvo pensionado, y su primer impulso es visitar el pueblo natal y

recibir noticias de su novia. Esta está fuera del pueblo, no se sabe dónde, quizás cerca de Málaga. Aquí le presentan á una desconocida que resulta ser, ¿quién diréis?, la mismísima Juana, novia de adolescencia. Pero ella no reconoce á su antiguo adorador; y entonces él concierta con un amigo que le presente con nombre supuesto. Aquí comienza la lucha extraña. Juana, que le olvidó de niña, se enamora apasionadamente de él ya mujer; pero no es del mismo Pepe Aguilar, que fué su novio en el pueblo, sino de un apócrifo Fernando Moncada, pintor, de treinta años y con algunas canas... Sobre esta confusión (que sólo lo es para el propio interesado) gira el interés de la fábula. No puede ser más ingenioso el pretexto para mover figuras.

La novela tiene una extraña contextura, y hasta en esto manifiesta el Sr. López-Ballesteros una originalidad de procedimientos y una libertad de espíritu, junto con un desdén de las fórmulas consagradas, á que nos tienen poco acostumbrados los novelistas españoles. La novela está partida en dos, y hasta puede decirse que hay dos novelas. La primera es el amor adolescente y pueblerino; la marcha del muchacho á Madrid; el regreso, con motivo de la muerte de su madre. Esta primera parte la titula el Sr. López-Ballesteros *Prólogo al vuelo*. Sería un prólogo demasiado largo, si no fuesen tan emocionantes sus cinco capítulos. En la segunda parte, á la página 59 del volumen, empieza la verdadera novela, con su título propio. Es la parte más intensa y más fuerte del psicologismo, aunque la otra sea más sentimental y grata á ciertos paladares. Pero tanto el amor ingenuo de lo adolescente, como el amor de la mujer ya madura y hecha, dejan un regusto exquisito; hay paisajes tan hermosos como el baile nocturno en el acorazado inglés. Y cuando nos acordamos de las noches de la Alameda y de los bailes y funciones benéficas del Casino, nos parece que revemos

aquella capital de provincia donde hemos vivido, y los paseos por la Glorieta ó por la Alameda, y los trajes vaporosos de frufrú incitante, y los arcos voltaicos como astros descendidos á la tierra, y los paseos á los compases del vals romántico que interpretaba la banda, y los piropos de los muchachos y las conversaciones susurrantes de las niñas bonitas, que acaso eran amigas de nuestras hermanas... Toda buena novela nos eleva á la región del ensueño; pero de un ensueño basado sobre la realidad. En esto consiste su mágico influjo: en que, dándonos de regalo la realidad pura y clara, es, sin embargo, libertadora de las odiosas y opresoras trabas que nos atan á la misma realidad. De aquí que la bella novela realista sea un género de arte supremo; porque nos hace recordar todo lo que hemos vivido, ó soñar con lo que quisiéramos vivir. De aquí la penetrante melancolía, mezclada de gozo sano é inconsciente, que nos infunde... Parece que el alma se da prisa á gozar en un momento mentalmente de todas las glorias de la vida, sintiendo que falta tiempo para disfrutar del mundo... Por eso, el arte es un benigno tónico, alivio de heridas espirituales; un bálsamo sobre la tristeza de la vida. Tiene esto de común con la religión, con la filosofía y con la ciencia, que nos redimen de la esclavitud de la materia y de los lazos terrenales, y nos elevan á regiones superiores, quizá creadas por nuestro poder de cerebración; pero tan reales como si estuviesen demarcadas en los planos de la topografía...

En la novela del Sr. López Ballesteros hay todo lo necesario para que el autor sea graduado de buen novelista. Hay manejo acertado del diálogo, preparación de caracteres salientes y distintivos: tales, entre los secundarios, los del banal Germán Alvarez, tipo del señorito vacuo y alegre de provincia, de posición acomodada y algo *sportman* por afición; y la pizpireta y vivaracha doña Paquita, andaluza jovial y ceceante, mujer frívola y loca que todos

hemos conocido alguna vez, tipo de la mujer española del nivel corriente; y escenas tan descollantes como la excursión de los dos amigos al cortijo, en busca de Juana, que ha reñido con Fernando. Es muy característico también el tipo de aristócrta provincial, relamido y pulcro, impositor del *monocle* y de lo *chic* en la provincia, el Conde de Valdemar, pretendiente de Juana, con quien se bate Pepe Aguilar, es decir, Fernando de Moncada.

La acción está sostenida con creciente tirantez de nervios para el lector. Esto no quiere decir que la novela pertenezca al antiguo régimen, que sea una obra á lo Gaboriau ó á lo Ortega y Frías, á lo Soulié ó á lo Tárrago y Mateos. La obra no puede ser más moderna y dentro de las aspiraciones del buen novelista actual. Lo que, sin duda, más nos encanta y subyuga en la obra, lo que nos retiene á ella dejándonos imantado el espíritu, es el carácter de la angelical heroína. Juana es una de estas muchachas españolas ardientes, apasionadas, cariñosas, á quienes sólo un convencionalismo secular y las falsas exigencias sociales hacen que contengan los ímpetus de su temperamento; una de estas muchachas que á primera vista parecen dominadoras y despreciativas; y que luego, conocidas y tratadas, si las halaga nuestra charla vivaz y alegre, cierta frescura juvenil y un decoroso porte—aunque no todos seamos Alabiades ni Antinoos—se dejan fascinar por nosotros y nos adoran con ternura, con pasión loca... El mayor elogio que yo puedo hacer de la realidad plasmante de la gentil heroína novelesca es desear cálidamente á los que más amo que la Divina Providencia les depare una Juana... Y que el Señor les dé también novelistas como el Sr. López-Ballesteros, que, como él, sin preciosismos ni dislocamientos de dicción, cautiven con sus narraciones á toda alma de poeta.

***

Cuando me acusan de ser excesivamente benévolo y contentadizo en mi crítica, la primera respuesta que me acude á la mente es un texto muy significativo de La Rochefoucauld, que reza así: «*Les hommes et les affaires ont leur point de perspective.*» Cada cosa y cada persona, tiene, como Jano, dos facies: según por donde se la mira, puede vituperársela ó loársela.

Claro es que por este camino se llega á conclusiones perogrullescas y totalmente vulgares. Este es el destino de muchos refinamientos estéticos, metafísicos ó éticos. No os extrañe. Se ha dicho (1) que Renan escribió veinte volúmenes de historia religiosa para llegar á las conclusiones que un *gavroche* parisién alcanza sin dificultad, y que Taine gastó veinte años de su vida en archivos y bibliotecas para saber votar...; cosa que se cree capaz de hacer y repetir hasta cansarse, sin tantas molestias ni fatigas, cualquier político de pueblo. Del mismo modo, bien podría yo llegar á las mismas conclusiones que un patán erige como axiomas inconcusos, por alambicar demasiado mi criterio estético. En el ápice del refinamiento está casi siempre el principio de la vulgaridad.

No obstante, séame permitido invocar á veces mi *optimismo crítico* (anterior, en el tiempo, á mi modo actual de ver las cosas) contra las exageradas diatribas iconoclastas de los jóvenes. Para quien busque en cada plumífero un Flaubert, José María Matheu no merecerá una estimación superabundante. A mí, no obstante, me parece un novelista que, después de los grandes maestros Galdós, *Clarín*, Pereda, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, puede ocupar muy desahogadamente un puesto al lado de Ortega Munilla y Jacinto Octavio Picón. Al primero aventaja en el co-

---

(1) J. Bourdeau: *Les maîtres de la pensée contemporaine*; París, 1904.

nocimiento de la estructura de la novela, al segundo en el manejo del habla castellana, que corre limpia y pura por las páginas de las novelas de Matheu, como un arroyo claro entre guijas... Al hacer estas comparaciones no es mi ánimo proceder de una manera insidiosa y molesta para unos y otros. Más valdría, ¡claro es!, que los términos de la comparación fuesen abstractos é irreales (como las virtudes teologales, v. gr.), para que no se enojasen entre sí y conmigo; yo bien quisiera designar por cifras ó claves misteriosas á los *causantes* del paralelo, para no dar lugar á disensiones é interpretaciones malévolas. Con todo, en vista de que nos hallamos ante valores humanos y no ante entidades metafísicas, hemos de arrostrar, alta la frente, todo lo que se nos venga encima por cantar la verdad clara y nítida. Si los interesados se resquemann, resquémense en buen hora, y si se irritan, su ira no será nunca tan inmensa como la del Padre Jove, que manda las tormentas y el granizo, y hemos de soportarlo todo con resignación. Los franceses—que son un pueblo compuesto de personas cautas, meticulosas y muy correctas, que por nada del mundo se comprometen ni en el canto de una uña—han inventado un apotegma estético-moral, con visos de axioma: «Comparación no es razón.» Esta es una cómoda manera de quedar bien con todos, menos con la propia conciencia. Yo sostengo, en contrario, que comparación es razón, y mucha razón... cuando es razonable; es decir, cuando los términos de la comparación son equidistantes de un mismo punto idealmente fijado.

Los hombres no son un producto espontáneo y autónomo de la Naturaleza, como los hongos ó las patatas. De aquí dimana el originario error de los estéticos psicofisiólogos á lo Sergi, continuadores exagerados de las doctrinas de Taine. La individualidad humana crece en un medio ambiente circundante y rodeada de otras individualidades análogas ó diversas.

Por eso no me parece del todo disparatado el procedimiento paralelista (1), siempre que el crítico á quien le venga en apetencia emplearlo posea la suficiente discreción y el tino requerido en estos casos. Y el autor que no se halle conforme con el método, póngase á buen resguardo en su aislamiento, lejos, muy lejos del dominio de la crítica. Tanto me enfadan esos diablos de autores como ciertas infames mujeres del partido que, para encender más el bestial apetito, quieren pasar por pulcelas y tan enteras como las parió su madre, así estén más resobadas que guitarra de ciego callejero. Pues qué, ¿hemos de aspirar á una falsa espontaneidad, obtenida á costa de todo, aun de la sinceridad misma? No; sino que cada cual se tiente los huesos y reconozca que no ha brotado como una flor en medio de los campos, sino con el auxilio de las generaciones precedentes y de los contemporáneos.

Sostengo que Matheu hubiera podido formar, con Picón y Ortega Munilla, el triunvirato de novelistas de segunda fila que hubieran honrado la literatura española.

---

(1) Filosóficamente, el procedimiento de comparación en la estética está justificado. David Hume atribuye un papel importantísimo á la comparación en la afirmación de nuestros juicios. Cuando llamamos á un animal *grande ó pequeño*—dice—formamos siempre una comparación secreta entre este animal y otros de la misma especie, y esta comparación es la que regula nuestro juicio respecto á su grandeza.—(«*In like manner, quantity, extension and bulk are by every one acknowledge to be real things: but when we call any animal* GREAT *or* LITTLE, *we always form a secret comparison between that animal and others of the same species; and it is that comparison which regulates our judgment concerning its greatness. A dog and a horse may be of the very same size, while the one is admired for the greatness of its bulk and the other for the smallnes.*») (ESSAYS MORAL, POLITICAL AND LITERARY, by David Hume, edited with preliminary dissertations and notes by T. H. Green and F. H. Grose; London, 1889: Volume I; *Essay XI: Of the dignity or meanness of human nature;* página 152.)

Pero Ortega se durmió, Picón produjo poco y Matheu permaneció desconocido. ¡Triste destino el de los tres autores, que hubieran podido ser los emperadores de la novela española, una vez destronados, por renuncia propia ó por olvido de los públicos, variables y tornadizos como el eterno femenino (que alguien llamó *el efímero femenino*); una vez destronados, digo, Galdós, Palacio Valdés y la Pardo Bazán.

Con todo, no pudo esto ser así; porque José María Matheu, excelente novelista, ha sido uno de esos escritores que en vida no logran fama alguna. Como Champfleury y como algún otro novelista de nota en Francia, necesitan morirse para ser rehabilitados. Son póstumos, que ganan batallas después de muertos. Matheu no ha muerto; y haga Dios que viva muchos años para contentamiento de los suyos y prez de las letras patrias. Mas no es la suya una fama de estas que se elaboran rápida y atropelladamente, quedando ya consolidada para siempre. La reputación de Matheu va forjándose lentamente y con mesura, gracias al tino y discreción de algunos críticos que han tenido á bien fijarse en su personalidad. Señal de gran resonancia es ésta; cuando reparamos en un autor sin que nos llamen hacia él los clamores de la *gloriola*, cuyas trompetas resuenan bulliciosamente, sino sólo movidos de una natural simpatía despertada por la lectura de sus obras.



Pudiera definirse á Matheu como el novelista de la burguesía. Mas esta definición no es suficiente, porque no cumple con aquella ley establecida por la lógica escolástica: «*quod omni et soli definito conveniat*». La tal definición no conviene sólo á lo definido: porque novelistas de la burguesía lo han sido entre nosotros (y fuera de aquí) todos los novelistas del realismo. Galdós, Palacio Valdés,

Pereda y hasta la misma Pardo Bazán (que por su posición social debiera sentirse atraída hacia otra clase más alta) han hecho objeto preferente de sus estudios á la mesocracia. No se sabe qué especie de fascinación atractiva ejerce la burguesía sobre todo novelista, puesto que aun los que viven en esfera superior suelen descender hasta ella para auscultarla. En verdad, la burguesía liberal es la soberana del mundo. Todos la adulan y la halagan, aunque luego la desprecien *in corde suo*. De aquí que, confundiendo el objeto con la materia artística, se haya llamado á la novela un *género burgués* (1); y de aquí que algunos artistas, muy amigos de dárselas de exquisitos y supraesenciados, abominen de ella.

Lo que caracteriza á Matheu como novelista es que, al estudiar la vida burguesa, la estudia *en burgués*, como dicen ahora los galicistas. Se siente burgués él mismo. Mientras Balzac y Flaubert (para citar sólo á dos grandes maestros) mantenían á distancia al ogro, al burgués, que, si les servía de caso de observación, les servía también de objeto de desprecio; Matheu lo estudia con *amore*, con delectación íntima; y se advierte que participa de sus ideas y de sus gustos. Todos los conflictos de sus novelas los resuelve de una manera burguesa. Como piensan los protagonistas, así se adivina que piensa el autor. Esto no quiere decir que Matheu deje de ser artista por acomodarse á los gustos del público; nadie ha hecho menos concesiones que él á la ñoñez burguesa; pero es que el mismo novelista se siente burgués de temperamento. Ya ha pasado el tiempo en que era moda renegar de los burgueses; y por eso, nada tiene de particular que Matheu acepte la concepción burguesa del mundo. En sus novelas no hace más que

---

(1) Lo cual es falso, puesto que la materia sobre que obra es tan artística como la de la poesía lírica.

despojarse de la impersonalidad de que se revisten los otros novelistas, y dar sus pensamientos por boca de sus personajes.

En una de sus novelas, un D. Juan Fernández Pacheco expresa pensamientos de esta índole: «Yo no sé, no sé verdaderamente cómo los Gobiernos que se quejan del déficit de la Hacienda, de la escasez de las rentas y de los obstáculos con que tropieza la recaudación, no habían de preocuparse de un asunto tan claro y evidente como éste: de la contribución sobre el vicio. ¿No hay de todos modos libertad completa para el vicioso?; pues que la pague. ¿No es esto lógico? ¿Quiere usted embriagarse y darse en espectáculo gracioso á los amigos?; pague usted la cuota correspondiente. ¿Quiere usted ahorrarse la familia y vivir á lo buey en plena soltería?; sí, señor, no hay inconveniente; pero pague usted su contribución anual, una buena contribución, y tendrá usted su patente de soltero. Y así por este estilo. ¡Duro y á la cabeza con los viciosos, los borrachones y los holgazanes! Un Gobierno que quisiera recaudar con toda legalidad unos cuantos milloncejos, ¿no encontraría en esta contribución contra el vicio un venero inagotable de riqueza?» (1). Estos párrafos, ¿no son un manual reducido de moral burguesa?

Podría decirse que el autor habla por tercera persona, y que nada demuestra que esta sea su opinión perticular; pero yo diré que la decantada *impersonalidad* flaubertiana es un *personalismo* agudo vuelto del revés, y que se frustra por la misma entonación épico-grotesca que da á sus personajes, cuando éstos no son de su agrado. Flaubert ha demostrado su desprecio hacia el boticario Homais haciéndole hablar declamatoriamente. Por el contrario, en las novelas de Matheu todo es plácido, desde el

(1) *Gentil Caballero*, II, 57 y 58.

diálogo hasta la fábula. Se aquieta en sus novelas la vida como el agua en un estanque. Y no es que haya en ellas ausencia de vida, sino que ésta no irrumpe y se desborda como en las obras de otros novelistas, sino que está contenida y como filtrada. Se da la sensación de vida, pero á pequeñas dosis, sin gritos, sin rebeldías, sin furores trágicos.

En su *modo de hacer* se revela la personalidad de Matheu, apaciguada y obscurecida; personalidad de hombre tímido, que busca sólo á su alrededor la soledad, fecunda para el trabajo. Se asemeja algo Matheu en esta timidez obstinada, que se pone en guardia contra todas las influencias exteriores, al pobre Giácomo Leopardi, *mutatis mutandis*. El autor del *Zibaldone* escribía en Septiembre de 1817 á su amigo Gioberti: «Estoy seguro de que no tengo disposiciones para vivir entre la muchedumbre; la medianía me causa un espanto mortal; mi deseo es remontarme y ser inmortal por el genio y por el estudio; empresa ardua y acaso para mí quimérica; pero el hombre no debe ser apocado ni desesperar de sí mismo» (1).

Claro es que no quiero equiparar los alientos líricos de Leopardi con el arte apacible y suave de Matheu. El estilo es en Matheu una trama fina y delicada, sin saliencias y sin aristas. Emerson dice de Swedenborg: «Sus variados y sólidos conocimientos dan lustre al estilo y lo aguzan; parece su lenguaje una mañana de invierno, erizada de agujas de hielo». De Matheu se puede decir lo mismo; su cultura, no extensa, pero variada, resplandece en su estilo sereno y lúcido. Hasta en esto de la cultura, es Matheu el perfecto tipo del novelista de la burguesía. Su cultura es la que nutre á la mayoría de los individuos de la clase media.

---

(1) Véase á Gladstone: *The great names*.

Sus reflexiones son todas perfectamente burguesas y acomodadas al tono reinante entre los mesócratas. Recordemos dos ó tres como muestra: «En ocasiones, aun el más despreocupado llega á creer por sus efectos en la existencia de una fatalidad que se complace en ahondar las separaciones, en allegar motivos de resentimiento entre parientes reñidos ó en aprovecharse de coincidencias desfavorables para acabar de envenenar las sospechas de los que se miran con algún recelo. Las cosas sucedieron del modo más sencillo; pues en la mayoría de estos casos la sencillez suele ser, quizás por contraste, la lógica de la fatalidad» (1). «Los intereses humanos, siempre despiertos, vigilantes, hambrientos de dinero, porque de este dinero viven, son indudablemente de esta doble naturaleza; tan comedidos y tímidos en su forma, como intransigentes y vivaces en el fondo» (2).

Y así podrían los ejemplos multiplicarse indefinidamente...

En vista de sus obras, puede pensarse que Matheu es simplemente un burgués metido á novelista, un burgués que aprovecha los elementos que le brinda la sociedad extendida á su alrededor y convierte todo el valor de su fortuna en acciones intelectuales, «como una buena chimenea consume todos los tizones», según la imagen del autor de *Hombres simbólicos*. Y, no obstante, Matheu deja entrever siempre, por algunos resquicios de su obra, ciertos recodos de un espíritu profundamente artístico. Es tan discreto, que jamás cae en la sensiblería ni en la afectación. Tiene idea de un arte sobrio y contenido, mediante el cual no se entregue el autor demasiado al público. Nunca incurre en desmayos de principiante ni en te-

---

(1) *Gentil Caballero*, IV, 79.

(2) *Ibídem*, 96.

meridades de audaz. Parece practicar la máxima de Baltasar Gracián (1), máxima tan comedida y que tanta falta nos hacía hoy tener en cuenta: «Sea ésta la primera destroza en el arte de entendidos, medir lugar con su artificio, gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no á la comprensión; cebar la expectación, pero nunca desengañarla del todo; prometa más lo mucho, y la mejor acción deje siempre esperanzas de mayores.»



Matheu tiene escasa noción de la ironía, y, cuando la emplea, es una tan sutil y velada ironía, que casi no se siente. Rara vez se permite una chanzoneta burda ni una mordacidad picante. A lo sumo, un suave y tenue modo de decir las cosas al revés..., para que se entiendan á derechas. ¡La única ironía de que es capaz un espíritu tan equilibrado y entero como el de Matheu, el cual, hasta en esto, se diferencia de los *irónicos irritados*, si así se les puede llamar, á lo Rabelais y á lo Voltaire (2), que corregían riendo; *castigat ridendo mores*, como se ha dicho de la sátira! Jamás cultiva Matheu la sátira, esa hermana

---

(1) *El Héroe y el Discreto*, primor I.

(2) Las características de estos dos ingenios humorísticos las ha expresado admirablemente Baudelaire en un hermoso ensayo psicológico-estético, titulado *De l'essence du rire*, y poco conocido, por haberse cobijado en una colección de artículos suyos de escaso interés. «Rabelais, que es el gran maestro francés en lo grotesco, conserva, en medio de sus más enormes fantasías, *algo útil y razonable*. Es directamente simbólico. Su ingenio cómico tiene casi siempre la transparencia de un apólogo... En cuanto á la parte cómica de los *Cuentos* de Voltaire, esencialmente francés, siempre cifra su razón de ser en la idea de superioridad; es completamente significativo.» (*Curiosités esthetiques*, 3.ª edición. Calmann-Levy, éditeur. París; 1880.)

de la alegría. Y es porque tampoco cultiva la elegía... El arte de Matheu no conoce los contrastes ni se complace en los extremos. Gusta siempre del término medio, *in quo consistit virtus*—piensa él, acaso razonablemente. Ni castigar los vicios humanos con virulencias excesivas, á lo Juvenal, ni deplorarlos con plañidos fúnebres, á lo Jeremías. Simplemente, retratar la vida con impasibilidad de espectador; pero de espectador un poco amargado por el doloroso aspecto que toman casi todos los asuntos humanos.

Todos sus conflictos son de moral perfectamente burguesa. Recordemos, v. gr., *Un rincón del paraíso*, esa deliciosa novelita, cuya idea cardinal, el eje sobre el cual se basa, es la desmembración de las familias y la pérdida del respeto á la autoridad paterna, la ausencia de la noción del padre como señor de vidas y de haciendas. Este conflicto está resumido en unas palabras que al principio de la obra (1) expresa el autor del relato. «Antes había costumbres, ciudadanos íntegros, familias adictas y cristianas, sobre las cuales se apoyaba la Monarquía. Todo esto era un freno poderosísimo para el populacho. Hoy no existe nada de aquello, ni siquiera las costumbres... De lo que se llama la familia no hablemos. ¿Dónde están ahora esas familias unidas por los vínculos de la sangre y los sagrados lazos de las ideas? Tú, que tienes hijos como yo, conocerás la enorme diferencia entre la antigua y la moderna. El padre, amado y respetado, era entonces el verdadero jefe de la familia. Hoy... no quisiera hablar de lo que son la mayoría de los padres que ambos conocemos... Allí donde no es un tiranuelo egoísta, con todos los vicios posibles, se convierte en un monigote completo, gobernado por la mujer ó por los hijos. Sí, sí, también en la fami-

---

(1) *Un rincón del paraíso*, I, páginas 18 y 19.

lia ha entrado el parlamentarismo y se representa esa comedia donde todos tienen papel y voto. Y á propósito de esto, te voy á contar un caso personal, propio, innegable, que te probará la diversa manera de ser de una y otra familia.»

¡Y quién diría, no obstante, que de este hosco conflicto burgués, de esta moral de imperativo categórico, rígida y austera, ha brotado una de las más bellas, límpidas y gráciles novelas realistas que registra la bibliografía de los últimos años del siglo XIX!... Un amor adúltero florecido á la sombra de una vetusta ciudad española; tal es la síntesis de esta novela corta, gentil, galana y con dejos picarescos, á lo Boccaccio; una linda flor que brota entre las arideces de una campiña seca de Aragón... Y he aquí que, evocado al correr de la pluma, surge otro aspecto interesante y simpático de la personalidad de este autor.



Matheu, que debiera ser un novelista nacional, si aquí el público fuera menos ingrato y descontentadizo y más atento á todo el movimiento literario, es sobre todo y genuinamente un novelista regional, un novelista aragonés (1). Siente un amor intenso por su tierra natal, por su patria chica; lo cual es tan loable, que hasta un espíritu tan escéptico como el más espiritual de los jóvenes anteriores á mi generación, Martínez Ruiz, mejor conocido con el popular seudónimo de *Azorín*, llega á decir en una de sus obras *(La Voluntad)*: «Porque si hay algún amor

---

(1) El culto historiador y excelente crítico D. Eduardo Ibarra, Catedrático de la Universidad de Zaragoza, lo ha recordado en la información antes citada sobre *La novela aragonesa*, publicada por la revista *Helios*.

hondo, intenso... es este amor á la tierra... al pedazo de tierra sobre el que se ha pasado toda la vida encorvado... de donde ha salido el dinero para la boda, para criar á los muchachos... y que al fin hay que abandonar... definitivamente, cuando se es viejo y no se sabe lo que hacer ni adónde ir...»

Todas las novelas de Matheu tienen por escenario la fértil é hidalga tierra de Aragón, salvo *Jaque á la reina*, *Gentil Caballero* y *Aprendizaje*, que ostentan por *background* el urbano espesor de Madrid. Los paisanos de Matheu debieron haber sido los primeros en proclamar y difundir su fama, para que ésta tomase más incremento. No ha sucedido así; y bien sabe Dios que no fué por falta de buenas voluntades, que les ayudasen en la obra honrada y justa. Se ha dicho ya antaño que «nadie es profeta en su patria». Con más razón se podrá decir que nadie se gradúa de novelador en su patria chica. D. Benito Pérez Galdós ha sido estimado primero en el centro de España que en las Islas Canarias, comarca donde vió la luz. Y aún hoy, juraría yo que es más novelista continental y europeo que insular.

Matheu es casi tan poco conocido en Aragón... como fuera de él. Sin embargo, es aragonés genuino y neto, con todas las cualidades y los defectos de los genuinos aragoneses. Me sorprende mucho que, cuando Cervantes dió sintéticamente en unos cuantos párrafos de *La Tía Fingida* la psicología de cada región española, englobase á los aragoneses, valencianos y catalanes en un solo esquema, diciendo simplemente de ellos: «tenlos por gente pulida, olorosa, bien criada y mejor aderezada; mas no los pidas más; y si más quieres saber, sábete, hija, que no saben de burlas; porque son, cuando se enojan con una mujer, algo crueles, y no de buenos hígados.»

Pocos caracteres generales son éstos para pueblo tan magnífico y propicio á psicologías sutiles como Aragón.

Bien es verdad que Aragón tiene el alma unifacética, simple y ruda de los pueblos primitivos. Más aún, su misma sencillez dimana de complejidad. Aragón es un resumen de España; por lo tanto, su psicología es un compendio de psicología española.

Aragón es el pueblo de los hombres que son perfectos caballeros, íntegros patriotas y legítimos cristianos. Es el pueblo menos maleable á los influjos de nuestra perniciosa civilización actual, fabril, ávida de goces y de riqueza. Todo perfecto hijo de Aragón se mantiene á través de los años tan genuinamente aragonés como salió de su patria. Es muy significativo el caso de Eusebio Blasco — uno de los últimos españoles y de los últimos aragoneses que hemos tenido—, el cual, á través de largos años en París, en medio de aquella civilización agitada y cosmopolita, conviviendo con príncipes, literatos mundiales, periodistas eminentes, políticos de resonancia, escritores de todas las cinco partes del globo, *gavroches*, fumistas, arrivistas, *apaches*, princesas y *demimondaines*, volvió á su patria tan aragonés y tan español como había salido de ella;—esdecir, tan cristiano, tan caballero, tan rudo, tan sincero, tan tenaz, tan liberal y tan amante de la Pilarica...

Matheu ostenta también todos los caracteres distintivos del genuino aragonés. Para serlo de verdad, Matheu es, ante todo, lo que llamaban nuestros padres con frase nobilísima *perfecto caballero cristiano*. Sin arrumacos ni remilgos de sentimentalismo finisecular (que hasta al campo religioso se ha extendido), sin ningún empalago beato, pero con entereza é hidalguía, es cristiano á machamartillo. Y aunque tiene pocos puntos de contacto con la gente clerical, yo creo que, en su disgusto de nuestra civilización agitada y revuelta, que no entona con su espíritu manso, repetiría gustosamente (sin dar en la ridiculez del fanatismo) los apóstrofes inflamados del fervoroso y erudito mon-

señor Gaume (1), que ya nos parecen tan viejos: «¡Oh siglo XIX, modelo de justicia, de caridad, de desinterés, de abnegación, de castidad, de humildad, de mortificación, de desprendimiento y de amor seráfico para con Dios y para con los hombres: el cristianismo es insuficiente para dar ánimos á tu anhelo de perfección. Si el mundo actual, que no tiene suficientes cárceles para encerrar á sus envenenadores, á sus ladrones, á sus parricidas, ¡necesita una religión más perfecta y más difícil de practicar, una moral más pura, y en una palabra, un nuevo dogma más sublime que el Evangelio! Desterrado y gastado el cristianismo en las ideas, costumbres y acciones, ha agotado todo su espíritu; y el siglo XIX tiene hambre de perfección. El hombre se muere porque no tiene otro alimento más substancial que el cristianismo.»

El aragonés ha sido siempre el pueblo más individualista que hay sobre la faz del planeta. Bajo una mala capa se oculta un buen bebedor, reza un viejo y castizo refrán. Bajo la corteza de un mendigo aragonés se oculta casi siempre un gentilhombre de espíritu. Alardean mucho los franceses de su individualismo (2); pero quisiera

---

(1) Véase su *Historia de la sociedad doméstica en todos los pueblos antiguos y modernos, ó influencia del cristianismo en la familia.* (*Discurso preliminar*, XI, 47)

(2) Mauricio Barrès, el cantor del individualismo, escribe en una ocasión (*Un homme libre*, pág. 100): «El individualista es el que, por orgullo de un verdadero Yo de que no llega á despojarse, martiriza, ensucia y reniega sin cesar de todo lo que tiene de común con la masa de los hombres... La dignidad de los hombres de nuestra raza estaba exclusivamente en ciertos estremecimientos que el mundo no conoce ni puede ver, y que debemos multiplicar en nosotros.» Bien se advierte la diferencia entre este individualismo y el que atribuímos á Matheu, cuando se leen unas palabras (aún más expresivas que las de Barrès) del genial y humorista Remy de Gourmont (*Epilogues*, II, pág. 308), donde se

yo que se midiesen con los aragoneses fieros. Creo que los de ultra-Pirineos saldrían perdiendo. En Aragón existe, y bien arraigado, aquel noble individualismo que procede, no de la rebeldía insensata contra todo lo superior, sino de la confianza en sí mismo, de *la fuerza interior*.

No obstante, este individualismo altivo, en cuanto que significa orgullo y arrogancia desmesurada—á la cual tiende más Aragón que ninguna otra región española—, está debilitado en espíritus tan sanos y equilibrados como el de Matheu. Matheu, en su vida como en sus obras, es un humilde, un sincero amante de la vida modesta. Fiel espejo de su espíritu es su arte. Nadie como él ha podido decir con toda verdad, como dijo aquel príncipe del individualismo, el precitado Barrès: *¡Mi obra es mi persona viva encarcelada!...* El arte de Matheu es la esplendencia de su alma buena y dulce. Un culto y galano cronista y crítico aragonés, redactor del tradicional y solemne *Diario de Avisos de Zaragoza*, del Sr. Aznar Navarro, ha dicho, hablando de una novela de Matheu, que «es el propio Matheu con su corrección exquisita, su permanente optimismo, su apacibilidad de carácter, su espíritu observador sin doble fondo, su alma buena. De nadie se ha podido decir mejor que el estilo es el hombre».

Es cierto. Pocos escritores hay que se reflejen tan total y límpidamente en su arte y hasta en su estilo como José María Matheu. Aquí donde abundan tanto (sobre todo en nuestra época de mixtificaciones y *fumismos)* los

---

define admirablemente ese *individualismo á la francesa*. «El individualista es el que niega, es decir, destruye en la medida de sus fuerzas el principio de autoridad; el que, cada vez que lo puede hacer sin daño, se sustrae sin escrúpulos á las leyes y á todas las obligaciones sociales. Niega y destruye la autoridad en lo que le concierne personalmente; se hace libre en cuanto puede ser libre un hombre en nuestras sociedades complicadas.»

escritores insinceros, que hablan en sus obras de libertinaje y viven en una modesta posada de diez reales, ó viceversa, que predican virtud (aunque hoy ya pocos tienen el valor de predicarla) y están enfangados en burdeles y tascas todo el santo día; y, aun sin acudir á tan extremosos contrastes, donde hay tantos que retratan la vida aristocrática y jamás han pasado de las salas de un empleado de treinta mil reales, cuando, por sus obras, cualquiera creyera que andaban envueltos en nubes perfumadas de incienso, entre marquesas y embajadores, el ejemplo de Matheu es edificante y elocuente. En sus obras transcribe exactamente la vida que observa á su alrededor (porque él es mucho más observador que psicólogo) (1), y no busca tragedias que no tienen verosimilitud en el ambiente circundante. Canta dolores plácidos y mansas alegrías. No violenta la realidad circundante; no le pide lo que ésta no puede darle. Busca en ella la emoción de arte sereno y puro que más le deleita. Para él parece hecha aquella estrofa de Mallarmé (¡tan opuesto á Matheu por todos aspectos: aquél tan obscuro, éste tan claro; aquél tan complicado, éste tan sencillo!):

l'hiver, saison de l'art serein, de l'art lucide...

Todas las obras de Matheu dan la sensación de haber

---

(1) El ingenioso crítico que, con el pseudónimo de *Rata Savia*, firma bibliografías excelentes en *La Esquella de la Torratxa*, escribía, hablando de su obra *Aprendizaje:* «El Sr. Matheu cultiva un género especial, un mica separat de las corrents ultramodernistas. Mes que com psicolech se distingeix com fidel observador. Sab veure bé y á la serena llum de la veritat el mon que l'envolta, y tant com acert en veure'l te trassa en reproduhirlo. La sinceritat y l'honradesa literaria constituheisen els seus timbres. En el primer aspecte no forsa may la nota; en el segon aspecte's mostra un perfecte coneixedor del idioma castellá, manejantlo ab una facilitat encisora.»

sido forjadas en un gabinete confortable de una mansión modesta, pero de persona á quien le va bien en la vida, en una tarde de invierno, mientras fuera cae la nieve y el cierzo es crudo, al lado de una estufa y ante una bella mesa de escritorio... De aquí brota. naturalmente, *un arte invernal, sereno y lúcido*, sin esas inflamaciones genuinamente veraniegas, que tanto abundan en escritores de cierta índole.

***

El excelente y culto crítico que firma *Riverita,* en *Heraldo de Aragón*, ha caracterizado en dos párrafos sintéticos el arte de Matheu, diciendo de él: «Matheu huye en sus obras de los grandes y sublimes caracteres, y no quiere fijarse tampoco en los abominables engendros de la humanidad. Encuentra, como Jorge Elliot, una fuente de más inagotable interés en esas fieles representaciones de una monótona existencia doméstica, que ha sido el lote de la mayor parte de los hombres» (1).

---

(1) Otro notable crítico, muerto en flor para la literatura, y dedicado á otras especulaciones más eficaces, J. Ruiz Castillo, escribió una vez, en cierta reseña bibliográfica de la revista *Helios,* estos párrafos, que definen á maravilla la personalidad de Matheu: «Yo reconozco todos los encantos que tiene el huir de lo común hacia lo raro, aunque lo raro no sea siempre exquisito, y á las veces carezca de otro atractivo que el de lo anormal; ese placer que hallamos eligiendo para nuestro saboreo la irisación de imprevistos cambiantes con preferencia á la plena luz, el hecho complejo al suceso natural, el matiz pálido de un rostro á la belleza del conjunto de un cuerpo, los misterios de un alma laberíntica al claror de otra alma pura y sencilla. Hay en estas escapatorias, y claro está que hablo de las que son sinceras y rectas, un amor á lo selecto, que, aun incurriendo en extravíos, resulta ennoblecedor para el que lo siente, por lo que su satisfacción, á la vez que da contento á nuestro temperamento de artistas, halaga nuestra vanidad. Pero á lo mejor nos coge en el disfrute de estos altos depor-

Matheu ha vivido siempre una vida sencilla y *moralmente higiénica*, si aceptamos aquella fórmula sabia del filósofo griego Ariston de Chios: «*La virtud es la salud del alma*» (1). Para él parece haber sido hecho también aquel

---

tes una ráfaga fresca, que aletea al propio tiempo en nuestra frente y nuestro ánimo, y por la sola virtud de este simple hecho ocurre que vuelan, con volar rápido, sutilezas y quintas-esencias; que en un instante quedamos reintegrados á la corriente poderosa y fecunda de las cosas ordinarias, y hasta que en medio de ella, si todavía no estamos espiritual é intelectualmente dejados de la mano de Dios, nos hallamos, si cabe, más dichosos que lo éramos en las regiones de que hemos descendido, porque al recuerdo de lo disfrutado unimos en aquel momento las venturas de la confortación y el descanso, y á la convicción de que estamos capacitados para esas excursiones, siempre enervadoras, hacia lo extraño, la persuasión de que no hemos perdido la facultad de gozar todas las apacibles bienandanzas de lo sencillo, que es para el espíritu lo que el aire libre para los pulmones. Tal, en gran parte, el efecto que á mí me producen las creaciones, hijas del más exacto equilibrio é informadas por el más sano pensar y sentir, de Matheu, cuando, como ahora, llegan hasta mí tras de otras lecturas en que abundan las flores exóticas, las psicologías complicadas y las almas en perenne contradicción consigo mismas... No hay en ella esos relampagueos de estilo, ni esos tallados de frase, ni esos sorprendentes giros que constituyen, por regla general, la manera de los cultivadores de lo sutil y lo raro. Suelen tener éstos alma de cirujano y manos de artífice, y sus instrumentos, si se trata de poeta cuyos medios estén en relación con el fin que se proponen, son la lanceta y el buril. Matheu, en cambio, aspira á la belleza armónica del conjunto, y, más que palabras, emplea trazos y colores de entonación amplia, sencilla y serena. Su narración, siempre fluida, mansa y tersa, da la sensación del arroyo que se desliza en silencio por entre juncos, pero copiando, en los días claros, la alegría azul del cielo, y en horas de dolor, la mole parda y negra de las nubes. Y aun en algunas ocasiones, la forma es tan discreta, se desvanece tanto, que la novela simula un lienzo, de donde surgen, por su impulso propio, las figuras, destacando de esta suerte, con perfecto relieve, sobre la lisura y diafanidad del fondo, toda la pureza de sus líneas.»

(1) «Fórmula de medicina moral» la llama Nietzsche con razón.

apotegma de Atenágoras: «*La virtud sin discreción es la mayor de las locuras.*» Matheu es discreto en su vida como en su arte. No busca los grandes efectos ni acude á los grandes recursos. Bondadoso, suave, jamás ha tenido ambiciones desatadas. Por lo mismo, escribe por escribir, sin acicates de ganancia ni de gloriola, pues nada de ello ha conseguido. Y escribe, además, con el reposo que da una posición desahogada. Dígase lo que se diga por algunos bohemios quijotescos (á quienes sólo salva la buena fe, si la tienen), no se producen bellas y harmoniosas obras de arte viviendo en la estrechez y en la miseria. En vano se invoca el eterno y manoseado ejemplo de Cervantes, que no cenó después de acabar el *Quijote* (¡ya nos tienen aturdidos los oídos con esa cantilena!); yo creo firmemente que se escribe mejor con el reposo indispensable para la labor literaria en un ambiente propicio á la producción, en un ambiente confortable y rico. Me sorprende que Tomás Carlyle, espíritu sereno y lúcido, haya acudido á un recurso tan fácil y socorrido para adular á los artistas nuevos y egenos. «Sabido es que Milton hizo su *Paraíso perdido*—escribe el humorista trascendental (1)—por el suave precio de cinco libras esterlinas. Keplero descifraba el secreto de los *Movimientos celestes* de una manera terriblemente penosa: *rehaciendo sus cálculos sesenta veces*, y careciendo, no solamente de salario público, sino también de recursos personales; escribiendo, en realidad, almanaques, para vivir, mientras elaboraba ese trabajo sobre los movimientos celestes; no poseyendo más que una pensión de mil quinientos florines (que le pagaban muy mal) y el apreciable talento de escribir almanaques, y, finalmente, la apreciable facultad de morir...»

En contra de todos estos testimonios y de muchos otros que se pudieran aducir, sostengo que se trabaja me-

---

(1) *Latter-Day's Pamplets*, II.

jor en un gabinete de estudio cálido y confortable que en una destartalada buhardilla. Matheu se halla rodeado de una apreciable y apetecible *aurea mediocritas*. Favorecido por el influjo de este ambiente, ni se disipa todo al exterior, como hacen casi todos los que viven dentro de la *high-life*, que reparten su tiempo entre los *sports* y las visitas; ni á cada momento sé sientre atribulado y confuso, sin ánimos para el trabajo, por haber de resolver el problema de la subsistencia, como les ocurre á los artistas bohemios. Matheu goza de aquel suave bienestar que entona tan bien con el marco de sus obras. Para él parece haberse escrito la máxima de Stendhal: «Si quieres ser dichoso, debes contentarte con una vida libre de penas y con una cotidiana y pequeña cantidad de dicha; huye de la lotería de las grandes pasiones.»

Sin duda, es debido á este mismo método de vida que Matheu conserve el espíritu tan frescamente harmónico y sereno, sin derramarse al exterior, desde su primera juventud. Porque á lo largo de la vida ha cultivado más el jardín interior que el trato de gentes. Viviendo recogido en sí mismo, es únicamente como se conquista la paz del espíritu.

De igual modo, la libertad y la independencia son producto de la soledad. Con razón exclamaba Benjamín Constant: *¡Oh soledad, aún más necesaria á mi talento que á mi felicidad!* Mas lo que sobre todo se consigue á fuerza de encerrarse en sí mismo y á costa del aislamiento respecto del mundo exterior, es la *profundidad espiritual* y la clarividencia de la mente ante todos los problemas del Espíritu y de la Naturaleza.

Desde la cárcel de Reading escribía el desgraciado Oscar Wilde á su fraternal amigo Roberto Ross, anunciándole esta *reconquista de su* YO *espiritual*. «Los seres del exterior—decía (1)—son los que se dejan engañar por las

(1) Véase su *De Profundis*. (Edición del *Mercure de France*.)

ilusiones de una vida en movimiento constante. Giran con la vida y contribuyen á su irrealidad. Nosotros, que estamos inmóviles, vemos y comprendemos.»

Por esta excesiva timidez, por este prurito de mantenerse sólo y á distancia de su generación, es por lo que Matheu no ha triunfado. Tiene plena conciencia de su situación aislada de autor relegado al olvido, y, con todo, no forcejea por abandonarla. Es demasiado reconcentrado, demasiado «interior» para eso. Nunca le ha podido echar nadie en cara que buscase la notoriedad por el escándalo (escándalo político, religioso, moral ó social, poco importa), como otros muchos autores, los cuales han labrado su fama á costa de recursos que Matheu reputará viles en su fuero interno, y con razón; aunque se guarda muy bien de decirlo, porque es hombre comedido y poco locuaz.

Con él no reza el himno humorístico entonado por Alfredo de Musset al escándalo:

Le scandale, au contraire, a cela d'admirable,
qu'etant vieux comme Herode, il est toujours nouveau,
que voilà cinq mille ans qu'on le trouve adorable,
toujours frais, toujours gai, vrai Titon de la Fable,
que l'Aurore, au lever, rend plus jeune et plus beau,
et que Venus, le soir, endort dans un berceau ..

Alguien, á quien no puedo citar, porque me es familiarmente querido, ha expresado esto mismo con muy galanas frases, hablando de este novelista (1). «Matheu es un hombre dulce, discreto, bueno; tan poco ambicioso, que pasma; extraño á todo reclamo, á toda alianza, á todo medio audaz de alcanzar ruidosos éxitos. Es de los que el público inteligente distingue en seguida, y de los que en los periódicos carecen de tornavoz. Y este silencio, este recato de que algunos hombres grandes se rodean, es el úni-

(1) Véase *La vida literaria.* (*Nuestro Tiempo.*)

co medio eficaz de glorificarse, que recomiendo, sin esperanza de ser escuchado, á los jóvenes, como un refinamiento sutil de diplomacia, como el único método para llegar á superiores éxitos. Matheu lo practica sin malicia; ama la obscuridad por sí misma y escribe casi exclusivamente por el placer de escribir. Y, sin embargo, ¡oh jóvenes que pretendéis la publicación de vuestros retratos al lado de acreditadísimos *espadistas!*, la gente conoce á Matheu, lo que significa muy poco, y algunos lo adoramos, lo que supone algo más. Al menos para el contento interior, cien veces más satisfactorio que el estruendoso rodar del nombre por periódicos, revistas y demás archivos de la vanidad.»

Que Matheu tiene inefable amor y cautivante afición á su arte, lo demuestra el hecho de que, á pesar del despego de sus contemporáneos y del olvido de sus coterráneos, sigue trabajando *en la sede severa del Arte y del Silencio*, como dice el muy empalagoso D'Annunzio, á quien no es muy oportuno citar hablando de Matheu, tan sencillo y natural, y tan opuesto á todo refinamiento malsano y mórbido preciosismo. A pesar del silencio en que labora, y del silencio con que es acogida su labor por los mismos críticos que se despepitan y alzan el gallo en cuanto un autor que les ha lamido cuatro veces los faldones de una levita, y á quien ven todos los días en la mesa del café, junto á su misma tertulia, publica una mamarrachada más ó menos comprimida; á pesar de este hosco é indignante silencio (1), que hace pensar en las tremendas

(1) Contad con que el silencio de sus contemporáneos es la mayor humillación posible para el sabio, para el artista y aun para el santo, que debiera conformarse con la voluntad de Dios. «El silencio es la vejación más grande. Nunca han callado los santos. En verdad que es necesario tener vocación para callarse.» (Pascal: *Pensées.*)

palabras de Séneca, dignas de ser grabadas en mármoles y bronces, en todas las plazas públicas, para que todos las leyesen y se saturasen bien de ellas, y hasta, si fuese menester, no estaría mal que un pregonero las vocease por las calles para aturdir los oídos de todos los transeuntes (1); á pesar de este silencio, repito, Matheu sigue trabajando con fe en sí mismo y en su obra. Trabaje infatigablemente; y confíe en que el porvenir no está ¡por fortuna nuestra! en poder de los criticastros que acaparan los rotativos, haciendo ofensa con su silencio á un tan culto y laborioso escritor como Matheu, mientras ponen por las nubes engendros miserables de los más astrosos bohemios de la creación, sólo porque sus autores andan de correveidiles por todos los mal llamados círculos literarios.

Consolémonos nosotros también pensando que la posteridad no se guiará al arbitrio de estos criticastros funestos, y que no podrán agarrotar *el mañana* entre sus manos odiosas.

Non, l'avenir n'est à personne:
Sire! L'avenir est à Dieu!
A chaque fois que l'heure sonne,
tout, ici bas, nous dit adieu.
Nul, si puissant qu'on soit, qu'on rie ou qu'on pleure,
nul ne te fait parler, nul ne peut avant l' heure
ouvrir ta froide main,
ô fantôme muet!, ô notre ombre!, ô notre hôte!;
spectre toujours masqué qui nous suit côte à côte
et qu'on nomme demain!... (2).

«Cuando se piensa—escribía Renan en *L'Avenir de la Science*—en el papel que han desempeñado en la historia del espíritu humano hombres como Erasmo, Bayle, Wolff, Niebuhr, Strauss; cuando se piensa en las ideas que han

---

(1) «*Etiamsi* OMNIBUS TECUM VIVENTIBUS SILENTIUM LIVOR INDIXERIT, *venient qui sine offensâ, sine gratiâ judicent.*»
(2) Víctor Hugo: *Oda á Napoleón II.*

puesto en circulación, ó cuyo advenimiento han apresurado, se asombra uno de que el nombre de filósofo, prodigado tan liberalmente á pedantes obscuros, no pueda aplicarse á tales hombres.»

Aplico yo ahora la idea á mi tema. Cuando se piensa que aquí se ha designado con el nombre de novelista al Sr. López Bago, de vergonzosa memoria, y en los hodiernos días, á escritorzuelos lamentables, como Insúa y comparsa; y se recuerda que tan honroso dictado no se aplica voluntariamente entre los jóvenes literatos á Matheu, sólo porque no bulle y despunta en sus camarillas horrendas, da grima y tristeza pensar en la literatura española. Y la amargura acrece y se hace más plañidera, si se piensa que, cuando esto lean, los mismos autores aludidos se sonreirán compasivamente del crítico, diciendo para sus adentros: ¡pobre hombre!...



Lo que distingue á Matheu es la placidez con que retrata el mundo exterior, después de observarlo detenidamente. Todas sus descripciones tienen cierto hechizo, un encanto de vida provinciana, que es la que mejor pinta Matheu, quizá porque se acomoda mejor su espíritu á esa sedante paz. He aquí un ejemplo de descripción: «Por entre los altos y redondos pilares, en los mismos soportales de la famosa *Acera*, á más de cien pasos de distancia, se divisa el rótulo, cuyo fondo es obscuro con las letras doradas, que dicen: *Lanas superiores*. Encima de esta gran muestra, que nos indica el género especial del establecimiento, se abre el balconcillo con tres anchas vidrieras, achatado, feo, y tan bajo de techo, que una persona de mediana talla no conseguirá asomarse sin inclinar la cabeza y saludar con mucha cortesía al transeunte. Aquella serie de balconcillos, que apenas varían en la forma, se-

mejantes á las tribunas reservadas de algunas iglesias, medio ocultos por las tablas de los rótulos verdes, violáceos, blancos ó dorados, completan la fisonomía antigua y característica de los soportales. A una hora determinada de la mañana, este pequeño centro se anima, toma un aspecto fresco y risueño en medio de la sombra, teniendo delante de sí la plaza inundada de sol, y se ve pasear á lo largo grupos de ociosos, hacendados ó viejos; algunos oficiales de Caballería ó de la Guardia civil haciendo sonar sus espuelas ó luciendo sus casacas azules con solapas y vivos encarnados; curiosos que se detienen en las tiendas para comentar la última sesión del Municipio; gentes madrugadoras; muchachas de servicio que se retrasan; alguno que otro viajero madrileño ó del país; comisionista, ingeniero, negociante, personaje político, cómico sin contrata, que se distingue por su traje claro, especial, correcto, vistosísimo ó flamante, por sus maneras sueltas y desembarazadas, por cierto aire de superioridad y desenfado» (1).

Todas las descripciones tienen esta placidez y esta suavidad; como un color tenue diluído en un cuadro vasto, que da su entonación á todo el conjunto. Ved otra de muestra: «Cruzando la plaza de la Provincia se encuentra á seguida el paseo de Igarza, que es al mismo tiempo ancha y espaciosa carretera, que conduce, en vía recta, al pueblecillo de este nombre. Cuatro hileras de jóvenes plátanos sombrean esta gran vía, que andando el tiempo se transformará en una calle, ó, mejor dicho, en un moderno *boulevard*, que sea lazo de constante comunicación entre Nacebolar y la más populosa de sus hijuelas. Las tres co-

---

(1) Tomo estos párrafos de una linda y picaresca novelita que tiene Matheu, titulada *Lazos de seda*. (Véase el volumen de novelas cortas é impresiones: *La casa y la calle;* Primera serie, páginas 287 y 288. Madrid, 1884.)

ristas habían llegado al pueblo. El pueblo de Igarza estaba animadísimo é invadido, como solía verse la mayor parte de los días festivos, por esa multitud bulliciosa y abigarrada que sale de las fábricas, de los comercios, de las tiendas de lujo, de los terceros y cuartos pisos, con ansia de libertad y esparcimiento. Subían por una de las muchas callejas que tuercen hacia la carretera, con fatigoso declive, cuando se vieron detenidas por dos ó tres guapos mozos, que vestían gorra, chaqueta y camisa limpia, con señalada traza de obreros. Estaban en la puerta de una casuca, en cuyo piso principal había gran baile, porque por las abiertas ventanas salían los acordes de la orquesta y se oía crujir el techo bajo el repetido taconeo de los danzantes. Uno de los mozos había conocido á Coloma, y se dirigió acto continuo á nuestras coristas, convidándolas al modesto jolgorio que tenían dispuesto por arriba.» (*La ilustre figuranta*, IX, 268 y 269.)

***

Las obras de Matheu componen una labor harto respetable para la edad madura, pero no provecta, en que se halla. Esctibió al comienzo de su vida un volumen de poesías titulado *Primeros acordes,* que no conozco, por hallarse agotado; *La casa y la calle,* colección de novelas cortas, ya emocionantes, ya picarescas; *La ilustre figuranta,* novela que, con ser la primera suya, tiene un encanto poético, casi lírico, superior á todo lo subsiguiente del autor, por lo menos en emoción casi de adolescente ante el misterio del amor, llena también de peripecias picarescas; *Un rincón del paraíso,* exquisita *nouvelle,* no menos emocionante que la primera, con un dejo provinciano encantador, seguida de dos ó tres novelitas cortas muy bellas; *Un santo varón*, novelita amena; *Jaque á la Reina,* donde ya la factura es más perfecta y la acción

más movida y dramática, siendo la obra más nutrida y vasta de Matheu; *El Santo Patrono*, costumbres políticas, cuya continuación la constituye otra novela de grandes alientos, *Marrodán Primero*, novelas ambas de más amplia perspectiva de la vida, en las que el autor parece desenvolverse más como más *adentrado* en la vida; *Carmela rediviva*, en que el autor abre ventanas hacia el Misterio, y parece como si quisiera infundir un soplo mæterckliniano en la límpida novela realista; *Gentil caballero*, retorno á la novela genuinamente realista, en que se plantea un conflicto psicológico muy vulgar, pero muy bien tratado; *Aprendizaje*, novelita encantadora por el realismo picaresco, por la gracia del diálogo y por el relieve de los personajes; y, por fin, *El Pedroso y el Templao*, novela la más típicamente regional de Matheu, que lleva el subtítulo de *Costumbres aragonesas* (1).



Todas las obras de Matheu son á la vez serenas y tristes, como la vida, de una serenidad que da la clave del espíritu del autor, y de una tristeza que dimana de la contemplación del espectáculo vital. Su tristeza es como la de la jota aragonesa, que en sus rasgueadas notas encierra intensidades de vida, y, sin embargo, es melancólica no se sabe por qué, pero lo es... quizás por ese mismo exceso de vitalidad que palpita bajo sus notas, á la vez sangrientas y dolientes...

«¿Qué importa—escribe Emilio Verhaeren en *L'Espagne Noire*—que la jota sea alegre, si la cantan siempre en tono tan tristón, tan *navrant*, que muchas ve-

(1) Ultimamente escribió una novelita premiada en *El Cuento Semanal*, titulada *Un bonito negocio*.

ces da ganas de llorar?... Los ciegos de España... en ningún país los he visto de tan hermosa tristeza, tan suplicantes, ni que se presten tanto para tomar notas literarias.»

***

Un amigo decía una vez á Fontenelle, señalándole al corazón: *Ce que vous avez là, mon cher, est aussi du cerveau.* Pintiparada viene la frase para aplicarla al exquisito literato Ramón Pérez de Ayala. Es todo cerebro; hasta la víscera cardíaca parece en él masa encefálica. Y eso que los enrutinados en antiguas doctrinas toman á desdoro é insulto, es el más preciado favor que puede hacérsele. Pérez de Ayala es un consciente; su Musa (si cabe aún hablar de Musas), ó más bien su *daimon* socrático (acepción que se compagina mejor con el temperamento del aludido), jamás le insufla canciones inconsultas é impremeditadas... Todos los cantos y acordes que le dicta son bien ordenados y armónicos.

Por eso un crítico puede engañarse con respecto á él, pues es de esos autores sobrios y meticulosos que no vienen pompeándose cada dos meses con un nuevo libro. Mas no hay que confundir la sobriedad con la premiosidad. Pérez de Ayala no es un premioso. Engañado sin duda por esta tardanza en producir, yo me atreví á decir (*confiteor)* (1) que era un joven de talento... que había perdido su talento. No hay tal; sino que ese talento lo guarda como oro en paño y no lo lanza fácilmente á los cuatro vientos de la vulgaridad. No es un autor que se entregue en seguida como mujer fácil y ganosa de conseguir adeptos. Prefiere tener unos cuantos amadores fieles

---

(1) En este mismo libro reproduzco ese dicho. (Véase el capítulo X, al tratar de *El Cuento Semanal.*)

que le guarden culto, á pesar de la dificultad en conquistarla y precisamente á causa de esa dificultad. Hacerse desear es el gran triunfo de las mujeres inteligentes y de los artistas serenos. Sólo las doncellas vulgarotas y los artistas tan vulgares como ellas, gustan de prodigarse (1). El *azacanismo* excesivo (no siendo en el periodismo ó en la crítica, que son menesteres lo mismo que otros cualesquiera, v. gr., el zapaterismo ó el *groupierismo)* no es un indicio de grandes dotes intelectuales.

Así se explica que Ramón Pérez de Ayala, en cuatro bien cumplidos años que van pasando desde que publicó su primer libro, *La paz del sendero* (2), no haya dado á luz más que su novelita *Artemisa*, publicada en *El Cuento Semanal,* y en este último año una nutrida y admirable novela, *Tinieblas en las cumbres.*

Escasa es cuantitativamente la labor, si se tiene en cuenta la fiebre de producción que hoy reina; ¿qué importa, si es tan selecta? *Tinieblas en las cumbres* es una de las más lindas novelas que han salido á luz en España recientemente. Subtitúlase con simple título *Historias de libertinaje.* Al parecer, no es más que una narración de historietas libidinosas de meretrices y libertinos provinciales. Con todo, casi es un estudio psiquiátrico (3) de las aberraciones amorosas; y sobre todo, un *esquema* de la vida concupiscente en una capital de provincia.

---

(1) Exclúyense para los artistas los casos en que toman su arte como una profesión, á falta de otra mejor. Forzosamente han de prodigarse, una vez comenzada la ruta, quiéranlo ó no.

(2) Véase mi primer libro, *Los Contemporáneos*; Volumen II; París, 1907.

(3) Un Max Nordau (á quien Pérez de Ayala de fijo detesta cordialmente, en buen hora lo diga, como yo) hubiera exultado con este *estudio clínico* del amor mercenario y hubiera proferido á propósito de esa novela frases como éstas (que acaso, sin querer, resumen la idea-clave de la obra y sintetizan *el capítulo más*

Mas lo que abrillanta y realza todo el conjunto es la galanura y pulidez de forma, sobriamente arcaica, sin violencias, y digna por lo noble de nuestros siglos de oro. Con razón habla el pseudo-prologuista (que no es otro sino el propio autor, que luego finge ocultarse á lo largo de la fábula, adoptando ese ordinario recurso de copiar el manuscrito de un fingido amigo, denominado Plotino Cuevas), de «cierto sacrílego empréstito que el autor hizo al vocabulario y sintaxis de Santa Teresa, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, á fin de informarnos, por lo menudo y cabal, del acto más repugnante y asqueroso de cuantos ejecuta la animal naturaleza, y que al propio tiempo es uno de los más feos y por desgracia más frecuentes pecados» (1). El lenguaje, es, pues, la más exquisita gala de esta narración de suyo tan amena; pero que, sin galanura de dicción, se convertiría simplemente en una fábula *pornográfica*.

Otra suprema gala de este bello libro es la ironía, ironía sutil, velada, á veces tanto que (no estando en antecedentes temperamentales y sociales del autor) se confunde con la *entonación real* y no se llega á saber de fijo si el autor habla en burlas ó en veras. Esta ironía de tan fina trama está aderezada con tal cantidad de dulzura clásica

---

aromático y lírico de ella: el de la iniciación): «En la mujer el centro sexual está más desarrollado. La mujer posee un ideal más claramente diseñado del hombre que le es orgánicamente necesario, del hombre que la completa.» (*Paradoxes physiologiques*, II.) Y el mismo Nordau se congratularía de que Pérez de Ayala estudiase *en frío*, como analista y no como cantor hímnico, el fenómeno amoroso en las vírgenes y en las prostitutas; porque ¿no es el mismo doctor judaico-germánico quien ha dicho que el amor no debe estudiarse ditirámbicamente, ni como amante solamente, por lo mismo que puede hablarse del hambre sin tener hambre y del miedo sin sentirlo?

(1) *Tinieblas en las cumbres; Prefacio*, pág. 17.

(lo mismo latina y griega que española de la buena época) que más resalta y centellea. El autor se ha empapado de todos los clásicos; y los ha digerido bien, pues no es cultura superficial y exterior la que posee Pérez de Ayala; no ese barniz de conocimientos que algunos estólidos reputan como el supremo ápice del arte, sino esa cultura seria é íntima que es alimento del espíritu.

Su ironía resplandece en todo: hasta en la lacónica y misteriosa dedicatoria de la obra: *¡virginibus puerisque!*... ¡Deleitoso en verdad es este ofrecimiento de novela tan pecaminosa á las vírgenes y á los niños!... En tanto que un autor tan despreocupado y tan amante de la *eironeia* griega como Daudet no se atrevía á ofrecer su novela *Safo* (la más atrevida y desenvuelta de las suyas) á sus hijos sino cuando tuvieran veinte años; Pérez de Ayala, por el contrario, dedica su obra (que, sin el arte exquisito con que el ingenio del autor la ha adornado, sería francamente obscena) á los niños y á las doncellas, seguro de que no la leerán!...

La ironía es tan predominante en Pérez de Ayala, que hasta la misma cultura que ostenta se ve dulcificada y atenuada por ella. Como si el autor se amohinase de citar á Plutarco, Shakespeare, Carlyle, Aristóteles y Lucrecio á propósito de unos cuantos *trabajos de amor*, hace las citas y coloca las notas en una forma tan sardónica y sonriente, que se siente palpitar esa ironía bajo la seriedad aparente de los párrafos.

Otro elemento artístico integrante de la novela de Pérez de Ayala es la visión del paisaje, que el autor siente con intensidad casi mórbida, porque es un panteísta de los más calificados entre los literatos jóvenes (1). Es sig-

---

(1) Tuve ocasión de hablar de este aspecto suyo en mi estudio de *Los contemporáneos*. En el dedicado á Martínez Sierra insistí aún.

nificativo en sumo grado el capítulo XI de la parte tercera del libro intitulado *Coloquio superfluo*, y que resalta por estar interpolado un motivo lírico tan trascendental, ó, como si dijéramos, *sinfonía filosófica*, en medio de la sucesión de escenas truculentas y sabrosas, dignas de un Paul de Kock..., con una suma de talento, de cultura, de ingenio y de estilo que jamás soñó el viejo novelista.

*
* *

La sangre de Cristo es una bella novela de J. López Pinillos, joven escritor que tiene bien templadas sus armas como periodista, habiendo popularizado el pseudónimo de *Parmeno* en *Heraldo de Madrid* (1). En ella resplandecen con rutilancia meridiana tres fulgentes cualidades: un conocimiento estupendo del léxico castellano, un gran sentido de la creación de personajes resaltantes y una perfecta noción de la ironía.

En lo del léxico, Pinillos es insuperable; entre los escritores jóvenes dudo que haya quien posea más recursos de diccionario. Leer un párrafo cualquiera de su obra basta para acreditar este aserto. Por ejemplo, recordemos la descripción del pueblo, con la cual se abre la novela: «El Castil tenía fama en el contorno, y no sólo por sus claros aceites, su recio trigo cañivano y sus brevas azucaradas, sino por la inocente credulidad, el optimismo ciego, la enorme fuerza y la índole mansejona de sus moradores. Recluído ariscamente en su rincón montañoso, con un camino lleno de relejes, cortaduras y meandros, tan agrio y peligroso, que parecía abierto por un cabroncillo equilibrista, no entraban en él más que los arrieros y

---

(1) Aparte de *La sangre de Cristo*, López Pinillos ha publicado *Frente al mar*, novelita de *El Cuento Semanal*.

trajinantes que iban á comprar las cosechas, y Zarramendi, el fúnebre histrión, el bellaconazo, el embusterísimo y alabancioso destructor de virilidades. Los pobres arrieros, menos inteligentes y menos observadores que sus pollinos, pero tan graves y honrados como el más digno burro —¡proclamemos la verdad!—, afirmaban que el pueblo era igual que todos: ni más feo, ni más bonito; ni más alegre, ni más triste... Iglesia, botica, posada, casino; su herrador, su cura, su alguacil, su alcalde, su médico, su pregonero... De manera que sin la dicacidad repugnante del castrador, maulonazo y camandulero ducho en toda clase de farsas, nadie se hubiera reído de El Castil, oyendo fantásticas descripciones» (1).

En cuanto al sentido de la ironía, bastará mencionar la dedicatoria del autor á su antiguo perro Borracho. Esta ironía de López Pinillos es una singular ironía; no fría y seca, sino cálida; ironía que no excluye la emoción. Así lo podréis apreciar en estos últimos párrafos que entresaco de la dedicatoria por lo jugosos, por lo llameantes de ironía y de dolor humano (2). «Yo amaba á las hormigas por su voluntad disciplinada, por su bizarría, por su constancia. ¿Había hecho Dios el mundo para nosotros, criaturas indefensas, ó para aquellos admirables insectos, rapaces, acometedores y egoístas? Y los envidiaba. Ser hormiga, tener un maravilloso palacio con laberínticas galerías, graneros enormes, cómodos dormitorios, vastos almacenes y anchurosas cuadras; vivir allí encerradito en invierno, mientras la humanidad se helaba bajo el azote de venda-

---

(1) *Obra citada*, 19 y 20.

(2) Hasta se advierte aquí cierta preocupación de lo menudo y del detalle, muy común en la época en que *Azorín* influía sobre los jóvenes escritores, siendo así que el cálido estilo y el cálido temperamento de López Pinillos, andaluz en todo, alejan toda idea de afinidad con el frío cerebralismo azoriniano.

vales y lluvias, y salir, cuando el sol pone en las glebas la verde pincelada de los trigos, para hacer expediciones comerciales y conquistadoras, ¿no equivalía á poseer la felicidad?... Hormiga ó perro; porque tú, Borracho, fuiste también feliz. Mi padre, encomiando tu habilidad de cazador, afirmaba que eras más ligero que el viento; que tu vista competía con la del águila y que ganabas en astucia á la zorra. Falso. Mi padre te protegió con el escudo de una leyenda tal vez para que te mirasen con simpatía los que censuraban tu fealdad. Pero feo, torpe, camandulero y ducho en roncerías, mereciste la dicha: porque si el amor es paciencia, sumisión, ansia de sacrificio, en tus ojos melados ardía á llamaradas. Y para que me perdones el haberlo visto en tus ojos sin conocerlo, te dedico esta novela...» (1).

Por lo que atañe á la creación de personajes, todos los de la obra parecen plasmados en bronce y tienen un relieve *partenaico*: mas por si fuera poco digna de crédito mi aseveración, así lanzada á la ventura y sin pruebas, bastará poner ante la mente del lector la figura de Tío Alguacil, meramente episódica y, sin embargo, tan resaltante: «Todos los castileses—lo consignamos entristecidos—no eran serafines. Entre las buenas frutas había algunas macadas casi al madurar, con la podre en los mismísimos entresijos. Y la palma en el certamen de la pillería se la llevaban el Tío Alguacil, un viejo galfarro, lisiado de alma, sesera y voluntad, y Juan el Pampero, una especie de oso garañón, molleado por el vicio, capaz de todas las abominaciones por su condición porcina, su natural intrepidez y su indigencia de cacumen. Tío Alguacil, enanuelo desmedrado, flaquísimo, tenía el rostro de cordobán, los ojillos de vulpeja, ensortijados los cabellos

(1) *La sangre de Cristo*; *Prólogo*, 17 y 18.

sucios, la nariz de un tono carminoso, las manos asarmentadas, el andar vacilante. Comía brutalmente, tragando cantidades increíbles de pan, y al deglutir, enrojecía de satisfacción. Sus fuerzas eran tan enormes, que podía inaznar un pedrusco entre las manos, y si el ahilo casi constante de su estómago no se lo vedaba, de un envión hacía rodar á los mozos más fieros. Cuando no desaparecía del pueblo para ganarse la vida gallofeando, dedicábase á guardar cochinos, y pasaba los días á la intemperie, resistiendo celliscas y turbonadas y renegando de Dios y de los hombres. Su mujer, una mozcorra ciega, le quería tan ahincadamente, que en las más crudas tardes invernales le acompañaba, prefiriendo á la soledad sufrir las inclemencias del tiempo y las crueldades del ídolo. Esta fidelidad canina, este añejo amor, amparado por unos ojos vacíos y arraigado milagrosamente en un corazón seco—como una margarita que hubiese florecido en la dureza estéril de un guijarro—, constituía la diversión del viejo, que, en sus momentos de buen humor, componía graciosas farsas que la sirvieran de martirio» (1).



Eduardo Zamacois ha sido el creador de la novela erótica en España, que más tarde ha llevado á su culmen y apogeo Felipe Trigo. *Ordine temporis*, es primero Zamacois. Antes de que él escribiese sus primeras novelas, *Incesto*, *Tik-Nay*, etc., toda nuestra bibliografía erótica hallábase reducida á infestas narraciones escatológicas, que erizaban los nervios del más sereno y alarmaban el pudor del menos timorato. La obscenidad era erotismo, antes de que conociésemos á Zamacois. No se compren-

---

(1) *Obra citada*, II, 27 y 28.

dían más que las aventuras galantes á lo Brantôme, llenas de picardías exageradas, ó las brutales y llamativas obras de biblioteca clandestina, sólo para hombres, con portadas que enrojecieran á un carabinero,—ya que, por tradicional legado, en estos beneméritos celadores del resguardo está vinculado el pudor!...

Zamacois recogió el erotismo de los bajos fondos literario-editoriales en que se hallaba sumido y lo convirtió en motivo fecundo de arte. Hizo lo que aconsejaba Shakespeare para el plagio: «Yo recojo á una doncella hundida en la abyección y la llevo á la buena sociedad.» Así lo cumplió Zamacois, concediendo carta de ciudadanía en la Urbe del Arte á la novela erótica. Sus novelas son como el erotismo en catecúmeno; mostrando el acceso al Templo del Arte. Amén de la psicología, Zamacois introdujo el buen estilo en las novelas eróticas.

Cuando *Azorín* tenía talento (¡oh, póstumo!, como dijo de Rubén Darío Gómez Carrillo, en el Prólogo de *La bohemia sentimental)*, escribía en *La voluntad*: «Yo no creo que entre los novelistas contemporáneos haya observadores más penetrantes que estos buenos casuístas. Arbiol, sobre todo, es de una fineza y de una sagacidad estupendas, y su libro *La religiosa instruída,* en que va examinando menudamente la mentalidad de las novicias y profesas, es un admirable estudio de psicología femenina, tan grato de leer como una novela de Bourget ó de Prevost».

Pues bien: yo no sé por qué extraña virtud *emanativa,* ó bien *transmisión telepática,* el alma de los místicos españoles se ha transfundido al alma de los novelistas eróticos contemporáneos. Y resulta que, así como los tratadistas de mística y ascética eran los más conocedores del corazón humano, así hoy lo son los tratadistas del erotismo.

El espíritu humano es el mismo en medio de su poli-

mórfica variedad. «La mudanza—ha dicho Silverio Lanza—es el placer de la vida; y la humanidad sería feliz si las variaciones estuvieran regularizadas legalmente.» La historia se repite; y Antonio Arbiol pudo encarnar muy bien en el espíritu de Eduardo Zamacois. El novelista de *Punto negro* es tan sutil en sus requintes psicológicos como un tratadista de mística.

***

Mallarmé decía una vez á Teodoro de Wyzewa: «*La meilleure joie etant la compréhension du monde, cette joie doit être donnée á tous. Le Poète doit restituer aux hommes cette felicité qu'il leur a eté empruntée. L'œuvre d'art sera donc un drame, et tel que tous puissent le recréer; c'est-à-dire, suggeré par le Poète et non directement exprimé par son génie particulier.*»

Ya véis cómo poeta tan exquisito y refinado cual fué Mallarmé defiende la posibilidad del *arte popular,* arte para todos. El camino que suelen recorrer los grandes artistas es descendente: bajar desde la torre de marfil hasta la plaza pública. Así ocurrió con Mallarmé, que, después de estar enclaustrado por mucho tiempo en su abadía interior, fué hasta las multitudes, ávido de devolverles la visión de arte que en su espejo espiritual se reflejaba. Se puede labrar la estatua interna; y después presentarla en el foro. Este es el sentido que yo doy á la teoría del *arte por el arte* (1).

---

(1) Yo admito, no obstante, la teoría de *lo bello por lo bello*, y la amparo con Baudelaire, el cual escribía en su estudio sobre Tomás de Quincey: «Buffon, que no es sospechoso en esta cuestión, pensaba que una nueva manera de decir bien tenía para el hombre de verdadero ingenio una utilidad mayor que los descubrimientos de la ciencia; en otros términos, que lo bello es más noble

Se dan notables excepciones: una de ellas es la de Zamacois. El autor de *Memorias de una cortesana* ha seguido una escala inversa y ascendente. Primero, ha descendido hacia el pueblo con sus novelas; después, ha subido á las jerarquías supremas del Arte. Primero, se las entendió con los humildes; después, se las ha entendido con los exquisitos.

Sus primeras novelas son de un erotismo agudo, para el pueblo; pasto espiritual de multitudes ávidas de lujuria. Más tarde, se ha reconcentrado en sí; y en vez de entregar á las fieras del circo sus producciones, las da en alimento espiritual á los escogidos, que se han encerrado en su torreado y ebúrneo castillo. Se ha ido complicando su alma á medida que se complicaba su estilo.



Los lamentables puristas nos aturden los oídos con

---

que lo verdadero». Entiéndase bien, que no rechazo la teoría de lo bello por lo bello así en absoluto, y menos porque sí. La acepto, y, además, me encantan los autores que se invalidan de ella para crear bellas obras de arte; me encanta el mismo Gómez Carrillo (á pesar de que él opina y seguirá opinando que le tengo mala voluntad, porque en mí ve algo del dómine, cuando no hay en mí nada de eso). Mas ¿cómo he de loarle hasta el punto de que no me parezcan extremosos conceptos como los que alguna vez emite, llegando á decir muy en serio que no es menester que el literato *oiga cosas ni que tenga ideas*, «como si el arte tuviese algo más que su propia gracia y su propia divinidad»? La frase es bella, pero no es verdadera. (Lo cual viene en apoyo de nuestras aserciones, puesto que lo bello no tiene *existencia en sí*, *inmanencia*, cuando no se concentra y resume en lo verdadero.) Si hubiéramos de escuchar los consejos capciosos de Gómez Carrillo, sería cosa de que todos los que nos dedicamos al trabajoso «arte de escribir» anduviésemos por ahí á la briba de continuo, en amena holganza, ó, á lo sumo, huroneando diccionarios y libros viejos.

los abrenuncios y reniegos que lanzan á nuestro lenguaje moderno. Uno de ellos, por otra parte muy gentil hablista y cultísimo filólogo, el padre Juan Mir, ha llegado á decir en un libro publicado no ha mucho (1): «Más de una vez he apellidado yo con apodo de *quijotesco* el lenguaje de hoy, no el de los pendolistas de escalera baja, que no saben lo que se necean cuando enristran la pluma, sino el de aquellos escritores insignes, de escalera alta, quier de guante y muceta, quier de corona y bonete, que en sus discursos á lo bizarro, al arremeter pluma en ristre á los molinos de viento, ostentan de mar á mar especiosa gallardía en cuadros de flores, sin frutos, de dulzuras sin gracia, de galantería sin hechizo, de cláusulas sin trabazón, de palabras sin decir palabra. En sus caballerescas andanzas ni dejan miel en los oídos ni moción en la voluntad, ni deleite en la fantasía, ni persuasión en el entendimiento, ni afición en el alma, porque toda la substancia de aquellas aparatosas quijoterías redújose á sacudir el aire, á vocear con retórico desorden, á repetir el cantar del ruiseñor canoro, que con diferentes pasos de garganta se esfuerza en divertirnos, cual si sus gorjeos fueran poderosos á encantarnos cuando con levantado tiple nos suspende y á los demás pájaros deja absortos en la suavidad de su lengua. Que el ruiseñor explique así todo el artificio de sus melodías, pase; pero que un orador solemnice su hidalgo saber con tan triviales fazañas de arte que, presumiendo desfacer entuertos de follones y malandrines se halle con unas aspas de manos á boca y nos tenga aspados á todos con su trinado lamentable, eso no se sufre, eso no cuela, por eso no podemos pasar. ¿Por qué? Porque nadie, hijos, se ajusta á seguir el hilo de un antojo. La

(1) *El Centenario quijotesco*, XII, páginas 243 y 244. (Sáenz de Jubera Hermanos, editores; Madrid, 1905.)

necedad del antojo consiste en que si le dais la cosa hecha y derecha, no le sabe tan bien como lo fantaseado por elección del propio gusto. ¿No le dan los clásicos al orador las frases hechas y derechas? Sí. ¿No saben ellas divinamente á todos? Sí. ¿Por qué no ha de seguir él el hilo de la tradición? ¿Por qué no ha de cantar con el punto gregoriano de los antiguos, dejándose de contrapuntos modernos? ¿No sería eso hablar á la quijotesca?—Gam. —Empedrado está, señor, el *Quijote* de frases graciosas, vivas, oportunas, á propósito para mil lances de concepto que se ofrezcan.—Nean.—Ese lenguaje quijotesco quisiera yo fuese el mío: no merecería sin duda la desaprobación de don Geroncio.»

Tal dice el reverendo; sin advertir que tan ciego fanatismo por el lenguaje cervantesco raya en nefando culto idolátrico. Pues si tales reflexiones se hubiera hecho el mismo Cervantes, ¿qué sería de nosotros hoy? Estacionada la lengua, paralízase también el espíritu. Y hoy hablaríamos como en la época de Cervantes; y sentiríamos como en la misma época.

Por lo tanto, si todos pensasen como el P. Mir aconseja que se piense, la monotonía más horrible reinaría en el campo del Arte. Y hoy no podríamos deleitarnos con los variados estilos de Quevedo, el P. Isla, Campany, Jovellanos, Valera, etc. Por fortuna nuestra, no todos los preceptistas y, como si dijésemos, custodios del habla castellana, son tan prietos ni hilan tan delgado como el susodicho autor. Bástenos recordar á un hablista y gramático tan apreciable como Rey y Heredia, el cual escribe (1): «Las lenguas tienen una vida que las transforma lentamente hasta llegar á desfigurarlas, lo cual consiste en que en el seno de ellas nacen y mueren las palabras por volun-

(1) *Gramática filosófica*, cap. II, pág. 119 (4.ª edición).

tad del uso, *que es el que tiene el derecho y la norma del hablar.*»

Confesión no menos paladina pudo arrancar *la fuerza de los hechos consumados* al también ilustre gramático Aldrete. Oigámosle: «La lengua vulgar naturalmente con el tiempo se envejece y muda, y en ciento ó doscientos años se trueca de manera que muchas palabras della no se entienden, como si fueran vocablos de lengua peregrina ó extranjera» (1).

Obediente á estas voces de los buenos gramáticos, que no son gruñones dómines, Zamacois ha adoptado *la prosa europea*, la prosa matizada y rica de los grandes novelistas modernos. Su lenguaje cada vez se ha hecho más polifónico y adecuado á todas las gamas del sentimiento; y ha conseguido así grandes triunfos sobre el público artista, si con sus novelas no se hubiese granjeado ya al público de galería, al *gran público*. Algunos empecinados en viejas fórmulas y rancios procedimientos le detestan, no sólo por su modo galano y moderno de escribir, sino por sus novelas, que no pocos juzgan simplemente obscenas, propias sólo de *La Vida Galante*;—aquel periódico alegre que tuvo Zamacois!... ¿Cómo ha de ser un autor simplemente pornográfico quien ha hecho novela tan apasionada y romántica como *El Seductor*? A bien que escritor dotado de tan variada y modernísima cultura como es Zamacois, debe rechazar con desdén tales acusaciones.

***

Bien entiendo yo que con esto del alabar á velas desplegadas proejo sobre modo contra la corriente, pues las

---

(1) *Del origen y principio de la lengua castellana*, lib. II, capítulo 6.º

cosas no marchan por tales caminos. Hoy lo que *viste mucho, lo que va muy bien*, es, no ya la crítica *censorial* á la manera antigua, en que *el dómine* se permitía echar réspices severos á los autores, sino la crítica iconoclasta, destructora, que yo llamaría de buen grado *crítica de café y de corrillo literario*. ¡Como si no supiéramos todos lo fácil que es hacer esto! No; sino cogerse á Barbey d'Aurevilly, verbigracia, uno de los pocos ídolos que los iconoclastas respetan, y leer sus juicios cortos (por otra parte, algunos de ellos substanciosos y chistosísimos) sobre los literatos de su tiempo, parodiándolos luego (1). Usando este modo fácil de crítica, me sería muy fácil volver del revés la tortilla y diseñar con cuatro rasgos á á los autores estudiados en este apéndice, y decir, por ejemplo: Fulano de Tal, ó el arte en chinelas; Mengano de Cual, ó el jándalo con un diccionario en la mano; Zutano, ó el charro literatizado; Perengano, ó el notario erudito, etc., etc. ¿Qué valor moral y mental tendría esto? Ninguno. Ante los ojos del lector, el de un fácil divertimiento, obtenido á costa del prójimo; ante los ojos de la posteridad, nada, porque permanecería ignorante de las personalidades literarias de que tratamos, si otro crítico más sagaz y discreto no acorriese en su auxilio. La crítica, ejercida de ese modo, no es crítica, sino cháchara de maldicientes ó de comadres...

Yo me atengo (para animarme en el ejercicio de esta crítica moderada y seria) á mi D. Miguel de Cervantes: «Puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que

---

(1) Véase la muestra: «VÍCTOR COUSIN: *Marionette effrenée.*—EMILE AUGIER: *Le fruit plus sec de la poésie contemporaine.*—VIENNET: *A fait un poème de douze mille vers; il faudrait vingt quatre hommes pour l'avaler.*—PATIN: *On lit ses œuvres par le dos.*» Y otros no menos mordaces y hasta groseros.

burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo» (1).

*
* *

Alfonso Danvila es autor de dos novelas muy intensas y pujantes de humanidad, aunque poco complejas y refinadas, para estudiar el medio que estudian. Danvila es de los que obtienen la fuerza novelística á costa del estilo. No es alambicado ni intenta serlo. Para él el estilo no es un manto de púrpura en que el escritor debe envolverse para arrastrarlo regiamente por los salones ricamente artesonados de su torre de marfil; es una clámide plebeya que ha de enlodarse por plazuelas y callejones, ó una capa española con que ha de embozarse gallarda y popularmente...

Sus novelas estudian la vida elegante más bien que la vida aristocrática, en estos tiempos en que el aristócrata es casi siempre un *sportman* banal, desdeñoso de las glorias de sus abuelos, ó un Nemrod de escalera baja, cuando no es un vilísimo cazador de ratas (2). Y bien está que así

---

(1) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. I, cap. XLVIII.

(2) Para entender esta alusión humorística, hay que recurrir al obscuro y trascendental Carlyle, el cual dice en su folleto sobre *El Gobierno moderno* (*Downing Street and Moderne Government*) que «el *verdadero* Nemrod de esta época, el único que hace algo útil, es el cazador de ratas». (*Latter Day's Pamphlets*, III.)—En estas líneas Carlyle quiere significar que la única tarea útil acometida por los lords del Parlamento (en su mayoría grandes terratenientes) fué la destrucción de las ratas y de los topos en los campos. En su *Diario*, habla el mismo Carlyle de Luis XI, que se divertía, durante su última enfermedad en Plessis-les-Tours, viendo en su alcoba un grueso ratón cazado por los gatos. El gran humorista de *Sartor Resartus* añade esta reflexión: «Por un momento he tenido la idea de dar eso como emblema de la ocupación final de nuestros vulgares y nobles lords.»

sea; pues el estilo de Danvila no es estilo prócer y blasonado, sino más bien vulgar y *para todo el mundo*, aunque va desarrapado y plebeyo en demasía. Es estilo de clase media bien acomodada, que intenta ascender á mayores eminencias.

Sus novelas son *Lully Arjona* y *La conquista de la elegancia*; ambas muy saturadas de perfume mundano y sobradamente intensas, si en esto hay demasía. Ha publicado también dos libros de cuentos, *Odio* y *Cuentos de Infantas*. El primero acusa en el autor relevantes dotes para lo dramático por su amor á la síntesis y por la fuerza de sus diálogos (y más tarde demostró que estas dotes habían cristalizado, escribiendo un drama muy aplaudido: *Nina la loca*), habiendo entre esos cuentos verdaderas joyas de antología, dignas de Maupassant. En *Cuentos de Infantas*, Danvila reveló su afición á las evocaciones históricas, pues todos los cuentos de la colección son una reconstrucción de épocas pasadas; arte en el cual ya los doctos le reputaban maestro, como tuvo ocasión de demostrar con sus monografías históricas: *Luisa Isabel de Orleans* y *Luis I* y *Don Cristóbal de Moura*.

***

Luis Maldonado es autor de varias novelitas cortas, todas ellas bien amenas y deleitosas, en que estudia la vida de los charros. Nadie como él, que además los representa en Cortes, conoce su lenguaje, sus costumbres y su modo de ser. Dichos y elocuciones populares arrinconadas hace mucho tiempo, resucítalos Maldonado en sus relatos campesinos con tal galanura y hechizo, que prende el ánimo del más obstante. La misma irregularidad del lenguaje, salpimentado de dicharachos plebeyos y del arroyo, es un encanto más que esmalta sus obras. Léase

su volumen *De la ciudad y el campo*, y se verá cuán cierto es lo que digo.

. Por otra parte, el espíritu del autor se explana en muy sutiles recovecos y honduras psicológicas, zahondando en el alma de los personajes que estudia. Es zahorí en esto; y si sus aficiones se hubiesen desviado hacia esa parte, podría ser muy bien el comediógrafo de los charros, y hacer, á modo de los hermanos Quintero en Andalucía, un espejo del sentir de los salamanquinos en sus obras. Es zahorí, digo, y psicólogo muy estimable Luis Maldonado; pero no es de aquellos que se quiebran de sotiles y refinados. No será jamás de los que exclamen con D'Annunzio en el colmo de la exaltación decadentista:

Chi potrà darmi un qualche nuovo senso? (1).

Mas para la empresa que acomete, harto le es poseer las dotes que posee de refinado observador y perspicaz psicologista. Para escrutar las almas que escruta, sólo eso le es menester. En sus novelitas resplandece una gran sencillez de alma y de estilo (2). Y aunque yo no suelo ensalzar hasta las nubes por su sencillez,—que es recurso muy socorrido entre críticos—, todavía no vitupero á quien la practica en tan galano lenguaje como lo hace Luis Maldonado, que es un hablista de buena cepa, como suelen serlo todos los nacidos por aquellas comarcas, donde se

(1) Lo cual, por otra parte, lo reclamó ya en vil prosa y sin aditamentos de refinado lirismo, el filósofo Locke (en su *Essay on Human Understanding*), el cual no era de fijo un decadente, sino un varón muy sensato.

(2) Algunos abusan de este procedimiento, que suele ser un habilidoso recurso para salir del paso, lo que llaman los franceses *un tour de passe-passe*. Por ejemplo: en una obrita muy discreta recién publicada, en que el galano poeta Eduardo de Ory actúa de *crítico accidental* estudiando al muy gentil cronista Gómez Carrillo, se llega á decir: «Lo que más me entusiasma de estas sensa-

conserva el lenguaje rancio y tónico de nuestros abuelos como vino guardado en buena bodega. Y creo que con esto basta para hacer novela fresca y bravía, novela de sierra, como la hace Maldonado; aunque no sea esa novela cortesana y refinadísima, esa novela moderna que, según uno de sus cultivadores más sobresalientes en la América latina, «debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profunda que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara» (1).

***

El exotismo es planta no cultivada entre nuestros literatos. Por eso el joven escritor D. Luis Valera — hijo de aquel prócer literario que se llamó D. Juan Valera, espejo de caballeros intachables, flor de dicción peregrina, custodio del arca santa de la lengua castellana—descuella entre los escritores coevos suyos, al modo que suele descollar el alto ciprés entre las mimbreras, según dijo Virgilio de Eneas:

qualis solet alta inter viburna cupressus...

Reflorece en sus obras aquella galanía de dicción que orna las inmortales novelas y los imperecederos estudios de su padre. Nunca se pudo decir mejor que ahora aquello del clásico: *juvenis talis patris dignus...*

---

ciones es la sencillez; parece que Carrillo está á nuestro lado, ya en la mesa del café, ya en el teatro, ya en un paseo, describiéndonos las cosas que ve, hablándonos de literatura, de literatos, de artistas y de mil cosas más; pero hablándonos afectuosamente, ingenuamente, como se habla á un amigo, á un compañero. Para mí este es el mérito más grande de la obra y para mí también es la más interesante de todas las suyas.» (*Los maestros jóvenes; Gómez Carrillo; Estudio de psicología literaria,* pág. 20; Madrid, 1905.)

(1) Véase la novela de Carlos Reyles: *El Extraño;* Prólogo.

Las dos obras que hasta ahora lleva publicadas (con gran reposo, sin ánimo de abrumar al bibliógrafo, con libros casi siempre precipitados y flojos, como hacen otros inocentes autores) (1) muestran á las claras sus condiciones de novelador, que resplandecerán con refulgencias nuevas el día en que el hoy bisoño, pero nunca inexperto autor, ejercite y pruebe sus armas en superiores empresas. Lo cual no viene en desdoro suyo como á decir que las empresas hasta ahora acometidas son mínimas, sino muy elevadas y nobles.

Desde un principio, don Luis Valera vió bien trazado su camino. Educado en la mejor escuela, que es la paterna, amamantado *ex teneri ungue*, como si dijésemos, con leche y miel de las obras de don Juan, no fué de esa ralea de escritores, muy dominante entre los jóvenes, á los cuales se podría aplicar el dicho de Tácito á propósito de Otón: «*cui compositis rebus nulla spes, omne in turbido consilium*» (2).

No se ha dado en Luis Valera esa época de fluctuación común en todos los jóvenes y más en los de hoy. Con planta fija y sólida guió sus pasos desde un principio por una ruta ya prevista. Nada de aprendizaje literario á la vista del público, ni de jugueteos proscólicos;

(1) *Visto y soñado*; Madrid, 1903. *Del antaño quimérico*; Madrid, 1905.

(2) *Historiarum libre quinque*, lib. I, cap. XXI.—Séneca sentenciaba así en sus EPÍSTOLAS, como si se dirigiese á jóvenes *modernistas*: «*Illi qui ex aliis propositis in alia transiliunt, aut ne transiliunt quidem sed casu quodam trasmittuntur; quòmodo habere quidquam certum mansurumne possunt suspensi et vagi? Pauci sunt qui consilio re sua que disponant; coeteri corum more quoe fluminibus innatant, non eunt sed efferuntur. Ex quibus alia lenior unda defiuit, ac mollis venit; alia vehementior rapuit; alia proximoe ripoe cursu languescente deposuit; alia torrens impetus in mare ejecit.*»

Luis Valera entró en la palestra literaria ya formado y hecho.

Pronto se alzó con el crédito, bien merecido, de galano estilista y exquisito novelador, una vez publicado su primer volumen, *Visto y soñado*. Lo de hablista tiene poco de sorprendente, si hemos de atenernos al dicho del vulgo, que acaso peque de irreverente para estos casos: «de casta le viene al galgo el ser rabilargo». Luis Valera es, en verdad, digno émulo de su padre en esto de acordar los períodos con armonía y soltura, y en lo de engarzar los enjoyados conceptos en estuche de rico y numeroso lenguaje. Sí; *numeroso* lenguaje; devolvamos á este gráfico adjetivo toda la mórbida plasticidad que tuvo en la lengua latina, madre de la nuestra. El léxico de Valera (hijo) es de los más abundantes y copiosos que pueden ostentar sus contemporáneos. Luis Valera vive aislado y con la noble independencia que da el alejamiento de toda camarilla literaria, trabaja descansadamente á su arbitrio. La vida de diplomático, que siempre ha sido favorable para los *productores literarios*, á cambio de ser perniciosa para los necios (1), le suministra caudal de sensaciones y de argumentos para sus amenas y deleitosas fábulas.

Así ha podido componer novelitas cortas tan sugestivas como *Yoshi-san la Musmé*, encantadora narración que exhala el aroma de un pebetero oriental y parece una flor depositada sobre la tumba de la señorita Bondad (Yoshi-san); *La esfera prodigiosa*, relato fantástico, en que se cuentan las estupendas cosas acaecidas por virtud de esa magia tan practicada en Oriente, y que los teósofos occidentales han aprovechado para sus disquisiciones abstrusas; *El Hijo del Banián*, conmovedora historia in-

---

(1) Recuérdese que algunos de los grandes escritores del siglo XIX han sido diplomáticos. Baste citar á Stendhal y á Eça de Queiroz.

dia, y *Dynsandir y Ganitriya*, reconstrucción arqueológica, hecha con una fidelidad que envidiaría Jorge Ebers, de un viejo mito purano, enlazado con el mito griego de Endimión y Selené.

Los temas que aborda Luis Valera no pueden ser, como veis, más propensos á yerros calamitosos. Y, sin embargo, Luis Valera sale airoso de todos ellos, gracias á su extensa cultura y á su dominio del idioma.

Del antaño quimérico es un volumen compuesto de varios cuentos que no llegan á las dimensiones de los que componen *Visto y soñado* para ser denominados novelas cortas. Todos ellos tienen intención filosófica ó moral (algunos tan honda como el primero, *La Diosa Velada*, que resuelve de un modo original el trágico conflicto del ansia enorme de conocimiento y del ansioso anhelo hacia el más allá que aqueja á la humanidad de todos los siglos), y *Edirn y la Hamadriada*, lindo relato fantástico-mitológico.

***

Llanas Aguilaniedo es, ante todo, más que novelista, un espíritu cultísimo moderno, forjado al calor de las luchas de nuestros días, y al mismo tiempo viviendo en la soledad de la ebúrnea torre. Es de los pocos que aun conservan el culto al aislamiento, quizá por estar educado con preferencia en los autores del Norte. El maestro *Clarín* ensalzó como era debido la cultura y el arte exquisito de Llanas Aguilaniedo al hablar de su primera obra, *Alma contemporánea*, doctrinario de las modernas corrientes estéticas el más completo, informador y comprensivo que se ha publicado en España.

Llanas Aguilaniedo ha escrito tres obras novelescas: *Del jardín del amor*, *Navegar pintoresco* y *Pithyusa*. La primera es la historia de una atormentada de dolencias espirituales y físicas, que busca un refugio á su sed de

amor en la inversión sexual, en el lesbianismo, delicadamente insinuado..., nada más que insinuado... al final de la obra.

Llanas Aguilaniedo es de los decadentes, de los enfermizos, de los torturados, de los modernos, en fin. Piensa con Renan que «el que no siente con su siglo va contra su siglo». Nadie ha llegado en España á los refinamientos exquisitos que este autor ostenta en sus novelas sin empacho. Cuando ya todos están á punto de renegar, ó, por lo menos, de desviarse de la ruta iniciada, él permanece en su puesto de antaño. Como al varón justo de Horacio, aunque por diversos motivos, se le puede decir que

et si fractus illabatur orbis,
impavidum ferient ruinæ...

Fué el primer propugnador de la escuela—porque fué el primer crítico enterado y justo—y será su último baluarte. Cuando ya nadie se acuerde de decadentismos avejentados, Llanas Aguilaniedo llorará con llanto de plañidera ante el féretro y celebrará las exequias del amado cadáver.

Es el Pierre Louys y el Jean Lorrain español, todo en una pieza. En América hay quien ha sobrepasado sus atrevimientos decadentistas con exceso; pero en España él es el perfecto cumplidor de los cánones de la escuela. Ni alabo ni censuro esta actitud, porque necesitaría un volumen para dilucidar lo que haya de postizo y de afectado y lo que haya de excelso y admirable en ella. Simplemente lo anoto.

Se pueden aplicar á Llanas Aguilaniedo las palabras que hace decir á la heroína de su primera novela (que es más bien un diario íntimo á lo Amiel, con más elementos de artista y menos de pensador que el doliente ginebrino): «Yo *debo ser* (1) hipermoderna, pues ni siento ni concibo

---

(1) Subrayo esta frase porque es una incorrección gramatical.

otra belleza. Para impresionarme el rayo de lo bello, ha de venir envuelto en vaguedad, en parálisis, en decoloración enfermiza y nebulosa. El oculto sentido de las cosas me produce una extraña ansiedad; el alma obscura que gime y sufre, en cada línea torturada, en cada tono expirante, para otros pasa inadvertida; yo la veo, no puedo dejar de mirarla, me acosa y se me impone; siéntola á veces tenderme sus brazos, colgarse de mi cuello y aferrarse allí para angustiarme toda la vida» (1).

Lo que más contrasta con este sentido ultra-moderno del arte es la predilección que siente Llanas Aguilaniedo por el lenguaje castizo, que, sin embargo, no emplea por no ponerse en disonancia con su tiempo. «Gustando mucho del habla corriente, siento pasión por lo antiguo, por las palabras y giros de su abolengo, por el decir bravo é insuave, mucho más rico de consonantes y sonidos fuertes. Si no temiera chocar, por mi gusto emplearía el lenguaje campesino de los siglos medios.»

Quizás por este ansia de arcaísmo, en sus dos últimas obras, *Navegar pintoresco* y *Pithyusa*, emplea un lenguaje gongorista qus se hace indescifrable. La primera es un haz de situaciones complicadas, personajes puestos en tortura y refinamiento de expresión. Tiene escenas de un decadentismo que, en fuerza de ser mórbido, se hace trágico. *Pithyusa*, aparte de su valor intrínseco como obra de arte, ostenta un valor adjetival de reconstrucción arqueológica.

***

Se podría definir humorísticamente á Arturo Reyes, novelista andaluz, autor de varias novelas: *Cartucherita, Del bulto á la coracha*, *La goletera*, etc., diciendo de él

---

(1) *Del jardín del amor*, X, páginas 91 y 92.

que es un autor *barbián,* animado como las gentes de su tierra, y alegre como su cielo azul. Sus novelas nos descubren esa Andalucía de apariencia risueña y de fondo trágico, porque tras de los ojos negros de las mozas están acechando los celos como dos malhechores; y junto al pecho cálido de los mozos se esconde la navaja asesina...

***

José Nogales, galano cuentista, fino narrador y cronista de extensa cultura, lleva publicadas dos novelas de costumbres andaluzas: *Mariquita León* y *El último patriota.* Lo que más resplandece en ellas, como en sus crónicas, es el estilo. Nogales ha llegado á la plena posesión de ese estilo, á la vez moreno como pan candeal, y rubio como las mieses, que es la fusión más armoniosa de la noble habla castiza y del torturado lenguaje moderno. Este producto es de una venustez superna; y sólo los cultos, como el mismo Nogales, pueden apreciar su valor. Abatanado hoy y curtido en las tareas del periodismo, dejó en paz la péñola de novelista para enristrar la de cronista al día ó poco menos. Lo cual es de lamentar, porque las letras patrias podrían esperar mucho de autor que escribió las dos galanas y entretenidas narraciones ya citadas. Dicho sea esto en contra de las preocupaciones de los excesivamente *antiformalistas,* que escriben como no sé cuál Pontífice: *Desconfiad de los que se cuidan del estilo más que de las cosas.* Ni tanto como esto, ni tan poco como Gómez Carrillo, á quien no le importa que se digan cosas. Si bajo el lindo lenguaje no hay fondo alguno, ¿qué será la elocución de un artista? Una fanfarria hueca, un cascabeleo fútil.

***

El espíritu de Manuel Bueno parece que se ha forjado al calor de aquellos versos divinamente bellos que el gran

D'Annunzio dirige á un joven en el proemio de su libro de poesías *La Chimera* (1885-1888):

... Vuoi tu pugnare?
Occidere? Veder fiumi di sangue?
gran mucchi d'oro? greggi di captive
femmine? schiavi? altre, altre prede? Vuoi
tu far vivere un marmo? Ergere un templo?
Comporre un immortale inno? Vuoi (m'odi,
giovine, m'odi) vuoi divinamente
amare?...

Manuel Bueno es de los que se exaltan en la gloria de ser hombre; de los que aspiran á vivir plena y hondamente la vida. El lo es todo: duelista, político, crítico de teatros, cronista, sociólogo, dramaturgo, cuentista, hasta novelista. Ha publicado una novela: *Corazón adentro.*

Generalmente, las novelas que se viven no suelen escribirse. Manuel Bueno, que ha vivido muchas novelas, no sintió anhelos de escribir más que una. Sin pecar de indiscreto, puede aventurarse que esta es la única novela que no vivió. Al ir á vivirla, se le frustró, y la guardó para sí. El arte es casi siempre un suplemento de vida. Se escribe por no poder desarrollar las energías en otra dirección. Así lo ha cónfesado Baroja sinceraramente. Gœthe también dijo que escribió *Werther* por no suicidarse.—La única novela acaso no vivida por Manuel Bueno de todas las soñadas, se le metió *corazón adentro, corazón adentro,* y luego la devolvió reflejada en bello espejo de arte. (La novela es un espejo que se pasea á lo largo del camino, como decía Stendhal.) Por eso le salió tan bella, como todo lo que se elabora dentro. Sin embargo, esta novela es solamente un episodio en medio de su misma vida romancesca.

***

Antonio Zozaya es autor de una hermosa novela: *La*

Dominadora, publicada en la *Biblioteca de novelistas del siglo XX* (Henrich y Compañía, Editores, Barcelona);—tentativa editorial muy laudable muerta en flor. La novela canta la soberanía de la Madre Naturaleza,—que algunos llamamos madrastra. Los que pensamos con Schiller: «y todavía hay espíritus que adoran á este Nerón...», encontramos falso el argumento de la obra, pero bellamente escrita, con una energía en los tipos y un vigor en las descripciones rara vez superados por novelistas españoles.

***

Rafael López de Haro es un novelista á la moderna, genuinamente moderna, que salió á la pista literaria después de haberse amaestrado por largo espacio de tiempo en la siempre fecunda soledad. No fué de estos mocitos tumultuosos que entran de sopetón en la novela, sin haberse adiestrado previamente. López de Haro escribió versos de adolescente y versos de mozo; fundó periodiquitos, muertos en flor, en la ciudad donde residía; dispendió gran parte de su juventud en otros miles de quehaceres más ó menos lucrativos y beneficiosos.

Al fin, hombre ya formado para la vida y para las letras, alejado de Madrid, encontró su camino en la novela. Comenzó con la titulada *En un lugar de la Mancha*, donde hay todavía indecisión y tanteo, pero grandes presagios de algo superior. Hay una intensidad casi bárbara á lo largo de sus páginas. Se respira un ambiente de calentura que va *en crescendo*. A medida que se va avanzando por la obra, pasada la impresión de placidez que dan los primeros capítulos, parece que se avecina una tempestad, y se jadea. En los capítulos primeros, sobra detallismo; en los otros, sobra *pathos*. En todo es el tipo del perfecto naturalista el Sr. López de Haro. Si perece el naturalismo, no perecerá por él. Se ha constituído en el

gran propugnáculo de las doctrinas del Profeta de Medan en España. Lo mismo por el amor á la descripción recargada y á veces engorrosa que por el amor á los temas sombríos, espeluznantes de puro obscenos. Alguien ha dicho, hablando del naturalismo, que era un folletinismo saturado de auras románticas. Y si nadie lo dijo (creo que no) dígolo yo ahora. Esta proposición, que puede parecer un poco paradójica á la observación superficial, se confirma estudiando á un novelista rígidamente naturalista y compulsando sus obras. Zola, antes de escribir *Los cuatro Evangelios,* escribió *Los misterios de Marsella,* que es una reminiscencia de Montepin ó de Gaboriau.

No digo yo que esto sea ley y regla general en todos los novelistas del naturalismo. Pero en el Sr. López de Haro se ha dado este dualismo. Empezó con su primer novela, que deja una impresión excesivamente dolorosa y nauseabunda por lo trágico del desenlace—de los dos desenlaces, porque en su primer libro hay dos novelas que marchan paralelas (1)—, y acabó por escribir poco ha un verdadero folletín naturalista (2).

«Su primera novela, *En un lugar de la Mancha*—escribe Emiliano Ramírez Angel, sutil crítico á más de galano prosista (3)—, es un sombrío drama rural, de rembranescas tonalidades, tal vez sorprendido por el autor en uno de esos rincones de la meseta castellana, donde el sol rebota con la grave vertical del anatema. López de Haro

---

(1) La novela de Jorge y Carmen, ésta enamorada y suave, aquél desdeñoso y brutal, al fin de su matrimonio, hasta acabar con la vida de su consorte; y la de Lorenzo Antúnez y Enriqueta, aquél siempre rendido y tierno, y ésta adúltera y engañosa, traicionándole con su socio comanditario. No se sabe cuál de los dos desenlaces es más amargo.

(2) *Batalla de odios*; Pueyo, editor; Madrid, 1909.

(3) Véase *El salto de la novia,* final. (Estudio titulado *Novelistas jóvenes*; *Rafael López de Haro*, pág. 208.)

desde esta primera obra suscita el recuerdo de Octavio Mirabeau. Tiene del grande fustigador francés el verbo rotundo, la crispación potente, el desatado realismo, que hace de sus prosas pingajos de vida, habladores documentos humanos. No ha llegado aún, claro es, á *la manera* definitiva que tan alto puso en letras francesas al autor de *Journal d'une femme de chambre*. Pero marcha por la senda, y más ó menos lejos, tal vez le aguarde una generosa Samaritana, con la ofrenda de su cántaro, lleno del agua fresca y clara del renombre. La pluma del Sr. López del Haro es un látigo. Con la mirada tenaz va el intenso calor del flagelamiento.»

Escribió después *Dominadoras*, donde triunfa el retórico sobre el técnico de la novelística; donde hay más lirismo, más exaltación y más léxico. Defectos abundan en ella, tanto de dicción como de construcción, pero en general es una obra épica, por la entonación y por el fuego (1). La obra es de un pesimismo absorbente, porque no queda de ella más regusto que el ácido zumo del dolor. Y he aquí por dónde los noveladores naturalistas se encadenan con los Santos Padres, que llamaban á la mujer «víbora», «escorpión», «lazo de Satanás». Palabra más ó menos, igual dicen los novelistas nuevos. No nombran á Satanás, pero presuponen un poder oculto, que domina al hombre á su arbitrio, mediante el influjo maléfico de la mujer.

Al hablar de la impresión que deja esta obra de López de Haro, repárese que no digo «mala impresión». El autor es libre de escoger sus asuntos donde bien le plazca—en los palacios ó en las letrinas, en las cloacas ó en los paraísos—, con tal que nos dé emoción de arte. «El Sr. López

(1) No me pararé en menudos ilogismos é inverosimilitudes copiosas que esta novela contiene, porque ya las señaló con acierto Ramírez Angel. Remito al estudio precitado.

de Haro—escribe el citado siempre con satisfacción Ramírez Angel (1)—debutó con una obra débil, un tanto vulgar, aunque acusaba un vigoroso temperamento de novelista. Esto era bastante como tentativa. Sin embargo, quedaba la expectación, la ansiedad, que todo lo balbució despierta. Era media luz de amanecido, pero en la penumbra se presentía la potencia de una hora máxima, hora cegadora de resistero. La prosa, limpia y sencilla, permitía sospechar una abundante corriente de vocablos y giros. No era aún todo lo plástica, todo lo musical que una obra requiere, y más en nuestros días, en que el afán de transmitir la sensación atormenta á todo escritor como nunca.» Esta hora máxima está señalada para el Sr. López de Haro en *Dominadoras*, á propósito de la cual escribe el erudito prologuista Sr. Bonilla y Sanmartín: «Constituye además una intensa lección de moralidad viviente. Parodiando á Balzac, con cuya manera tiene muchos puntos de contacto la de López de Haro, el libro podría llevar el siguiente subtítulo: *Grandes miserias de la vida conyugal*. En ninguna parte como en esta obra, que parece un trozo arrancado de la realidad, se observan patentes con mayor relieve, sin huir de crudeza alguna (véase, por ejemplo, la pág. 128), ni ruborizarse hipócritamente ante ningún vicio, la desastrosa organización de la familia y del matrimonio en nuestros tiempos.»

Apareció después *El salto de la novia*, donde lo repulsivo del tema está atenuado por la grandeza espiritual de la heroína. Es, indudablemente, doble mérito artístico sacar arte de una cantera tan negra y fétida como es la curación de un sifilítico; y la grandiosa figura de Alma irradia con luz espiritual sobre todo el libro. Cuando, por otra parte, el tema escogido suministra cantidad de reflexiones

---

(1) *Estudio citado,* pág. 214.

artísticas y hasta sociológicas al artista, no se le puede abochornar á éste por vitando y enojoso. Los que tal hacen, y se hallan desainados ante obras de esta índole, tienen tanto de críticos como yo de Emperador del Celeste Imperio. Por otra parte, el mimo que pone el Sr. López de Haro en la descripción del paisaje, como para hacer resaltar más el contraste entre el esplendor de la Naturaleza y la amargura de aquellos dolientes desgraciados, infunde alientos é invita á repasar una y otra vez las páginas de la obra. Y no podía menos de ser confortante y alentadora la última impresión de la obra, cuando la primera impresión, la obtenida en el capítulo primero, es la de un preludio sinfónico, entonado en loor de la fantasía. El señor López de Haro es, ante todo, un lírico.

Batalla de odios es la última novela del Sr. López de Haro. El autor intenta una conciliación de la fórmula naturalista con el interés folletinesco. La novela se deja leer como las *Aventuras de Rocambole* por lo jadeante que está el ánimo al acercarse al desenlace. Mas por debajo de esto palpita un arte exquisito y una emotividad sobrepujante. La figura de la Loba, la mujer vampiresa, la mujer serpiente, que á la vez muerde y besa, que á la vez anega en oleadas de placer y siembra regueros de crimen, es de lo más genial que registra la novelística española. Maravillosamente delineadas están también las figuras de Alejandro y de sus tres sórdidas hermanas. El Sr. López de Haro se presenta en esta obra, no sólo como artista, sino como sociólogo, fustigador de vicios sociales, y en las páginas de *Batalla de odios* arremete briosamente contra la ya fósil institución del jurado.



Es digno de recordarse como novelista emocional y lírico Emiliano Ramírez Angel, que escribió *La Tirana*,

llena de vitalidad, aunque en más incorrecto estilo que sus obras posteriores, en las cuales ha llegado á crearse una prosa repujada y nielada como hay pocas entre sus contemporáneos. La conclusión de su obra es tremendamente pesimista, como la de todas las novelas del naturalismo; pero en el curso de ella sucédense las escenas de amor y de alegría, que abren horizontes claros frente á la vida plena y libre... En obras posteriores, Ramírez Angel nos dará el fruto maduro de su «arte de novelar».



Hemos encontrado al novelista que buscábamos—me consta que no soy solo quien lo andaba buscando—entre los jóvenes de la nueva generación. Después de Blasco Ibáñez, de Baroja, anteriores á nosotros, ¿no es cierto que faltaba alguien? Vino Martínez Sierra, pero éste, más que novelista de temple y por factura, es prosista exquisito, impresionista y sensitivo tal como acaso no tenemos otro entre los compañeros de generación; y no le llamo *poeta en prosa*, como es uso cuando de artistas así se habla, porque creo francamente, con Shelley, que esta división popular en prosa y verso es *inadmisible en sana filosofía* (1). Es inútil venir con subterfugios y con tergiversaciones. Supuesto que hemos convenido en que el metro y la rima son dos auxiliares indispensables para llegar á una cierta combinación verbal y fonética que se llama poesía, todo lo que no se fundamente sobre esos dos pilares no puede llamarse poesía. «El lenguaje de los poetas ha afectado siempre, dice el mismo autor de *Alastor*, cierto uniforme y armonioso retorno de sonido, sin el cual no hay poesía, y que no es menos indispensable á la comuni-

(1) *Defensa de la poesía*, 16.

cación de su influencia que las palabras mismas, disgregadas de este orden peculiar.» Lo que puede llamarse á prosa como la de Martínez Sierra y otros tales es prosa poética ó simplemente *poética*, cosa que es muy diferente de la poesía, como ya hizo notar, un poco acerba pero muy justificadamente, Teófilo Gautier. «Son cosas, dice (en la *Notice* que precede á *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire), que no tienen relación alguna. Fenelon, Rousseau, Bernardino de Saint-Pierre, Chateaubriand, Jorge Sand, son poéticos, pero no son poetas; es decir, que son incapaces de escribir en verso, aun en verso mediano; facultad especial que poseen algunas personas, de un mérito bien inferior al de estos ilustres maestros.» (Así por ejemplo, aplicando la observación á España y á nuestros contemporáneos, yo estoy seguro de que *Azorín* no es capaz de hacer un verso como Nilo Fabra.) «Querer separar, concluye, el verso de la poesía, es una locura moderna, que tiende nada menos que al aniquilamiento del arte mismo.» Y bien terminante está asimismo el culto J. Enrique Rodó al examinar la composición *El País del Sol*, en el estudio de Rubén Darío que antecede á *Prosas profanas*: «Por lo mismo que es indudable que hay un ritmo peculiar y distinto para cada forma de expresión, uno y otro ritmo no debe confundirse nunca, y mucho menos debe intentar combinar la flotante armonía de la prosa con el recurso de la rima, para obtener una hibridación comparable á la de ciertos cronicones latinos de la Edad Media; porque esta rima *parvenue*, interrumpiendo el curso libre y desembarazado de la elocución prosaica, hace el efecto de incómodo choque, y porque le acontece al poeta que por tal medio ha intentado refundir dos modos diversos de armonía, lo que al enamorado voraz que, presuroso por besar las dos mejillas á un tiempo, no acertó á poner el beso en ninguna.» Creo haber demostrado con abrumadores argumentos que es un vulgarismo,

una incongruencia, un contrasentido y una necedad—para colmo de denigración—llamar á un exquisito prosista *poeta en prosa;* á lo sumo podría decírsele prosista poético.

***

Mas *ubi sum? qu eo?* De sobra conozco que me descarrié en demasía; ua cosa es digredir y otra torcer por un camino distinto dl que uno se trazara. Lo comprendo; pero mis ideas son cmo las cerezas, que se engarzan unas en otras. Y perdón pr lo rastrero del símil en gracia á su frescor y fragancia, orque en estos cálidos y brillantes días de Junio (1)—cando se sienten de nuevo *florecer las heridas de Venus*, omo diría el cargantísimo Gabriel D'Annunzzio—no aetece nada libresco, sino algo que sea enrojecido y sabso como esas cerezas (y como los labios de algunas mjeres que yo me sé) que se catan sin percibir aroma, percon mucho engolosinamiento; en fin, algo que sea, segú la divina palabra de la Escritura: *pulchrum visu et avescendum suave (bello para mirar y suave para comer*: porque belleza que no excita el deseo de comérsela, e deseo sádico, que diría un psiquiatra, no es tal bellez por eso el mejor elogio de una mujer es el popular y ebeyo: *rica, te comía).*

Iba diciendo, ps, que, como novelistas de la generación actual, habı aparecido: primero, Martínez Sierra, que no lo es en integridad de la frase, puesto que más bien pudiera nominarse *impresionista poético*; y

---

(1) En el florido r de las verbenas estábamos cuando se publicó la primera parte este estudio en *La República de las Letras* (primera época)..empos felices que me parecen ya tan lejanos! Pero no quier nerme sentimental, porque esto es molesto en crítica. Ademáoy estoy frío, seco, porque estoy en invierno, *saison de l'art se, de l'art lucide*, que decía Mallarmé.

en segundo lugar, López Roberts, que sí lo es. Pero éste ya está formado, ya tiene constituída su personalidad, y en tal concepto puede graduársele de *hombre hecho*—siéndolo además en lo físico—; es decir, novelista que ya no puede *dar más de sí*, que puede hacer muchas novelas mejores ó peores que las que hasta ahora hizo; pero nunca se revelará como otra personalidad distinta de la que ya todos deben reconocerle. Después de obras tan perfectas de estilo como *Las de García Triz* y tan perfectas de psicología novelesca como *La novela de Lino Arnáiz*, López Roberts pasa á la categoría de los consagrados, de los que ya no necesitan labrarse una personalidad, si bien deben tender á reforzarla. Hay otro novelista que aun está formándose y del que esperamos pronto nuevos frutos: los compañeros de generación aparentan pasarlo por alto; pero yo he indicado y vuelvo á indicar que es uno de nuestros mejores novelistas actuales. Se llama Gabriel Miró; es autor de *La mujer de Ojeda* é *Hilván de escenas* (1), y dentro de unos años barrunto que ha de ser nuestro gran novelista. Yo lo he descubierto y lo digo con orgullo, porque ¿de qué ha gloriarse el crítico si no es de ver el mérito allí donde lo haya?: lo recomiendo á la consideración de los jóvenes.

Mas aquí surge, espontáneo y lozano, como brote nuevo de primavera, un novelador que hasta ahora había permanecido inédito *como tal*. Se trata de González Anaya, poeta colorista, parnasiano y suntuario, autor de *Medallones* y de *Cantos sin eco*. Como poeta, si he de ser

(1) Hoy lleva publicados también *Del vivir* (de la cual hablé ya en mi libro *Los contemporáneos*, volumen segundo, al final; Garnier Hermanos, editores; París, 1907); *La novela de mi amigo*, de la cual he de hacer una reseña bibliográfica á no tardar mucho; y *Nómada*, admirable novela corta, premiada en el concurso de *El Cuento Semanal*, celebrado en Diciembre 1907.

sincero, no gusto de él muy extraordinariamente; me aparece como un discípulo aventajado de Heredia ó de Rueda, si queremos hablar en español puro y sin mezcla, como un magnífico y correctísimo versificador; pero... *the best is silence* (no creáis que quiero decir *the rest* y me equivoco; el que sepa inglés, que traduzca); sólo afirmaré que tres cosas aborrezco en este mundo con toda mi alma: los días de viento, los poetas coloristas y los volúmenes de la Biblioteca Alcán...

Como novelista, en cambio, ha sido para mí una revelación; no recuerdo sorpresa tan grata desde hace mucho tiempo en las letras como la lectura de este libro jugoso, palpitante, desbordante, verdaderamente vital y juvenil. No se trata aquí de un baboso lisonjeo; más franco no puedo ser, diciendo que, como poeta, siento una profunda compasión por González Anaya (1); pero si he de anotar la verdad escueta y limpia, es lo cierto que pocas fruiciones espirituales tan intensas he recibido en mi vida—si no fuese con los libros de los grandes maestros—como al leer *Rebelión*. La única consideración melancólica que ha enturbiado ligeramente el goce sin mácula proporcionado por este libro, ha sido esta que voy á exponer y que desearía no ver realizada y cumplida. Es ella que he notado con irreprimible tristeza en todos los noveladores noveles (y dispénsese la visible redundancia) una tendencia á escribir *su novela* y no escribir más. Se siente á los veinte años el impulso de vaciar en letras de molde las impresiones que nos han proporcionado nuestras pequeñas correrías á través del mundo; y allá se derrama todo, con entusiasmo, pero con cierto ilogismo y hasta puerilidad. Y después se callan, *tacent deinde:* nada

---

(1) Este es un exceso de concesión á mis particulares ideas sobre la lírica. Lo retiro con gusto.

les incita á escribir otra novela. Así me ha parecido que le ha pasado á Pedro Mata, de quien yo esperaba frutos más maduros: si no los da, lo siento por él, que es lastimoso quedar así en una penumbra aún menos grata que la cerrada obscuridad. Como preventiva admonición y preámbulo de todo lo que va á seguir apunto este hecho, y aseguro á González Anaya que me dolería verle callarse después de esta su primera obra novelesca, tan briosa, que yo llamaría, como Bourget al *Bouvard et Pecuchet* de Flaubert, «el libro de sus venganzas»: si se me permite meterme en intimidades; Sainte-Beuve, que era (no lo dudéis un momento) más enorme crítico que yo, también se metía...

***

Primero debo ir al capítulo de cargos. Me ciño á éstos, que anoto y que he observado más nítidamente: 1.º Mal uso de la ironía. 2.º Abuso del neologismo. 3.º Poca psicología de los personajes, excepto del protagonista. No es que no crea yo que pueda González Anaya llegar á ser un formidable ironista, pues da muestras de esta ironía de muy alta alcurnia en muchos pasajes de su obra (por ejemplo, en casi toda la descripción del tipo de Rosales, páginas 174 á 184); pero á veces estos rasgos de verdadero humorismo están deslucidos por efectos de ironía tan chabacana y pedestre como la de la pág. 280 y la de la 296, por no citar otras que ahora no recuerdo. Deben convencerse los jóvenes que aspiran á pasar por humoristas de que la ironía es como las joyas: ó han de gastarse muy buenas, de oro macizo, ó no ha de echarse mano jamás de ellas; para usar ironía de *doublé,* es mejor ir escueto. Sin embargo, se olvida de esto la mayoría; así se conciben obras de ironía tan en bruto y en conglomerado como la de Retana. Si González Anaya sigue haciendo descripciones irónicas como la del bohemio Rosales, nunca más habrá nada que reprocharle; pero, por favor,

que no nos dé retratos como el de Baby (capítulos I y II del libro III), enturbiados por malos efectos de luz, de proyección postizamente humorística sobre el espíritu fino y delicado del observador.

Lo segundo que he de notar en esta obra es cierto abuso del arcaísmo y del neologismo, quizá más disculpable en este autor que en cualquier otro, por su condición de poeta colorista, pronto á todo lo que sea derroche de color, profusión de detalles y recargo de brillantez. Es mi teoría que puede decirse todo en una lengua en que se dice retreta y edecán (los dos barbarismos más bárbaros que han podido soñar los hombres, y al lado de los cuales palidecen todas las pretensas innovaciones idiomáticas de los recientes escritores); pero, por lo mismo, si no nos atuviésemos á cierta mesura y parquedad en esto de inventar palabras nuevas nunca oídas por los ceñidos Cetegos, como decía el viejo Horacio, ¡qué baraúnda y qué algarabía verdaderamente caótica no se armara! Así, pues, es preciso andarse con tiento y no prodigar tan inútilmente arcaísmos como *tribulanza*, *canticio* y alguno más que no recuerdo.

En tercer lugar, el Sr. González Anaya usa muy precariamente de la psicología con sus personajes, si se exceptúa con el protagonista, Polito. ¡Para qué bello estudio psicológico hubiera dado ocasión á un Bourget el tipo de Carmencita Suárez, la niña casquivana, coqueta, ensoberbecida, que, después de casarse con un hombre superior á ella — en posición y en alma—, le engaña miserablemente! De este poco entusiasmo de Anaya por las reconditeces psicológicas depende el que en su novela, como en todas las de Felipe Trigo (1), las mujeres caigan dema-

(1) Sin embargo, en las de éste hay (en buen hora lo reconozca) bastante psicología para surtir á un regimiento de novelistas españoles.

siado pronto. No, ¡por Dios!; en España ni al Lovelace más pulquérrimo se le rinden en un año escaso dos mujeres—que son del gremio de las honradas—como al protagonista de *Rebelión*. Afortunadamente para los maridos, desgraciadamente para los que hacen valer en las capitales de segundo orden sus bellos bigotes engomados, su porte donjuanesco y sus impecables corbatas...

***

Vamos ahora al capítulo de bellezas, que es el más rico. En primer lugar, el dominio de la descripción, que no tengo epítetos con que ensalzar; baste decir que apenas he leído novela española de estos últimos tiempos donde más admirablemente se describa y con más intensidad se dé la sensación de la provincia. Esto puede comprobarlo el que lea el párrafo inicial de la novela, del cual entresacaré—para solaz de los que no puedan hacerse con ella—estas cláusulas: «Algunos señores, graves y canos, con facha de diputados provinciales, daban, antes de retirarse á sus hogares respectivos, la última vuelta de crítica á un proyecto ministerial, ó formulaban sesudas apreciaciones sobre el escándalo del día. Los músicos, cansados de trompetear, bajaban la escalinata del kiosco, con el saxafón ó con el clarinete bajo el brazo. Algún que otro provinciano Lovelace acechaba la hora de la anhelada cita, fumando un desmedrado cigarrillo ó mascando nerviosamente el último chicote.» ¿Puede darse con menos palabras y con más fuerza una impresión de noche de verano en provincia?

Pero esto es como una acuarela de *dilettante* comparada con un paisaje de Claudio Lorena, si se le coteja con el cuadro portentoso de la cita en la catedral, que me atrevo á reputar como una de las mejores descripciones que se han hecho en España desde que se introdujo la novela

realista, y que es sin duda un capítulo para una antología, susceptible de dar gran renombre de novelista al autor el día en que éste haga más obra. No pueden citarse párrafos de este magistral lienzo impresionista, porque sería preciso citar todo el capítulo, del cual sólo desmerecen esos toques de ironía, un poco pueril y endeble, que González Anaya gusta de prodigar, como aquello de que «pasó á lo largo del palacio, donde el Sr. Obispo estaría echando, en aquellos momentos, reparadora siestecita»; ó lo de que «aspiró con delectación un olor religioso, el olor del incienso, de esa resina deleznable, cuyo humo blanco es, según los poetas del romanticismo, la túnica inconsútil de la plegaria», ó, por fin, lo de que «el motete del sucesor de Maese Pérez era la irreverente paráfrasis de un tango...» Pero ¿qué valen estas menudencias si se tiene en cuenta el golpe de vista de esta descripción, á la vez perfecta en el detalle hasta lo exagerado y rico de poesía? Este capítulo séptimo del libro, que con gran acierto ha hecho Anaya uno de los más largos, porque todo se necesitaba para congregar estas sensaciones dispersas que se acumulaban aquí, es una maravilla. Sólo creo que puede comparársele al capítulo de la cita en la catedral en *Madame Bovary*, y eso que Flaubert no escogió circunstancias tan apropiadas para la cita como la hora de coro.

Otro de los capítulos más primorosos de factura y de más fuerza descriptiva—no sé si es porque yo describo mal; pero lo que más admiro en literatura son estos hombres como Flaubert, como Leopoldo Alas, como *Azorín*, que trasponen á su clave artística hasta la última nota del mundo exterior—es el que yo llamaré *la sinfonía de los ojos*. El cual dice así: «ojos de damas y galanes; ojos azules, garzos, verdes, negros, cambiantes, adormecidos, deslumbradores, torvos, alegres, melancólicos, provocativos; ojos de astucia y de inocencia, cargados de burla, de fastidio, de angustia, de modorra, de

electricidad, transpirantes de amor, centelleantes de odio, locos de celos, con la inquietud de la impaciencia, abiertos al asombro, contraídos por la miopía, á través de las gafas venerables ó de los quevedos aristocráticos, contando las bombillas, contemplando los techos, con la mirada errante, derramada á traición, clavada á porfía, al descuido, sin descuido, en un descuido, con rebozo, sin él, detrás de los varillajes, atravesando los gemelos, en las penumbras del paraíso ó desde el patio de butacas, se hablaban y se entendían, entrecruzando en todas direcciones sus proyectiles luminosos como en una batalla formidable.» Nada he leído semejante á esto si no es el párrafo que comienza el libro: *Deu rondalles de Jesus infant*, de mi admirado Carner. El que ha hecho un párrafo así puede acreditarse de gran descriptor, y el que lo es ya tiene mucho adelantado para ser gran novelista.

Mas por mucho que admiremos esta labor, hemos de confesar que le faltaría lo principal á González Anaya si no tuviese el acierto psicológico y la creación de tipos vividos, extraídos directamente de la realidad. Lo que más debe interesar al novelista son las almas, el mundo interior. Pues bien: González Anaya, si es cierto que no insiste mucho en la psicología de sus personajes, como he dicho, los retrata de un rasgo, como á *La Benavente*, personaje verosímil y semoviente, que parece querer salirse del libro—como las meninas en el cuadro del Incomparable... Tipos imperecederos ha creado Anaya en su libro.

No terminaré sin anotar otro mérito que avalora esta obra: el rebuscamiento de impresiones delicadas, en contraste con las brusquedades que casi siempre distinguen á la novela naturalista. Así en la página 15 tenéis una sensación poética, tan sutil que más bien parece para un diario íntimo, obra de recogimiento y éxtasis, que para una fuerte y hasta á veces brutal novela, como ésta es. Son

encantadoras también las impresiones de la infancia de Polito, recopiladas en el capítulo III del libro I, y los recuerdos que cambian él y Leopoldina en el IV del II. Por último, la obra de González Anaya es de un interés sostenido que jamás decae, y de un extraordinario movimiento de la acción, y esto, dígase lo que se quiera, ha sido siempre una incontestable fuerza. Al verle asistido de tan buenas cualidades, yo urjo y molesto al novelista González Anaya para que no se detenga en esta etapa de su carrera y siga siéndolo, puesto que ya figura muy cumplidamente entre los que á veces se acercan en ciertos rasgos á los grandes maestros del arte.

En cuanto á personajes sobresalientes y bien plasmados en la novela de González Anaya, sin contar á Polito, ahí están Rosario Sarabia y Rosales. Y sobresale este poeta colorista en la descripción de los estados de alma. Así en el capítulo de la *juerga* (que es otro de los que erigen al novelista de *Rebelión* en pintor de grandes alientos, á la manera de un Zola, de un Galdós, de un Blasco Ibáñez, de todos esos Velázquez de la literatura), con unas pocas palabras revela los horizontes de todo un mundo espiritual. «Aburridos un poco, gozaban en silencio la beatitud de la existencia.» Poco he visto en literatura psicológica que tan veraz y exactamente como estas palabras dé la impresión de hastío que sucede á las orgías.



Sin ser demasiado bilioso y demasiado pesimista, bien puede pensarse que nunca tuvo mejor aplicación que cuando al ejercicio de la crítica, la esplenética frase del Duque de La Rochefoucauld: «*La reconnaissance de la plupart des hommes n'est qu'une secrète envie de recevoir de plus grands bienfaits.*» No puede ser, pues, el ansia de reconocimiento ó gratitud lo que me mueve á ejercer la crí-

tica; y con eso no quiero insultar, ni mucho menos, á mis criticados, llamándolos desagradecidos, porque ellos podrían volverme á mí la oración por pasiva, diciendo que «de desagradecidos está el infierno lleno». Y como de buenas intenciones el infierno está empedrado, no sigo por tan pedregosa y abrupta senda. Mi crítica es admiración sobre todo, y además anhelo de justicia.

Porque no es el más martirizante suplicio la lucha del artista que se encuentra en la penuria:—aquella lucha cuya angustia comprendió Juvenal cuando la describía en una magnífica estrofa y un expresivo hemistiquio:

Haud facilè emergunt quorum virtutibus obstat
Res angusta domi.

No es esto lo peor; lo más grave es el suplicio sufrido por la malevolencia ó la ceguedad de los críticos. La frase del gran satírico latino podría invertirse así:

Haud facilè emergunt quorum virtutibus obstat
MENS ANGUSTA CRITICI...

No; no salen fácilmente á flote aquellos á cuyos méritos es obstáculo la impericia ó el estrecho criterio del crítico. Y más riguroso es el deber casi fiscal del crítico en denunciar las buenas obras y denunciar las malas, indistintamente, aunque para divergentes fallos, cuando se trata de un joven, á quien más se debe alentar y esperanzar que alabar, pues ya en su libro *De Republicâ* dijo Cicerón: «*Causa difficilis laudare puerum; non enim res laudanda, sed spes est.*»

FIN DE LA OBRA

Madrid, Septiembre 1907-Enero 1908.

ÍNDICE

OBRAS DEL MISMO AUTOR

Los contemporáneos.—(Apuntes para una historia de la literatura hispano-americana á principios del siglo XIX.)—Primera serie.—Dos volúmenes.—Garnier Frères, editores.—París, 1907.

Los grandes maestros.—*Salvador Rueda* y *Rubén Darío*.—Estudio cíclico de la poesía española en los últimos tiempos.—Pueyo, editor.—Madrid, 1908.

Un amor de provincia.—(Novela corta publicada en *El Cuento Semanal*.)—Madrid, 1908.

EN PRENSA

Los contemporáneos.—Segunda serie.—Un volumen.—Garnier Frères, editores.—París.

DISPUESTAS PARA LA PUBLICACION

La poesía nueva en España.—Estudio sobre las modernas tendencias líricas.

Críticas menores.—(Ensayos y sátiras.)

Poemas de provincia y otros poemas.

Horas de ausencia.—(Poesías.)

Recital.—(Poesías.)

El misacantano.—**La eterna historia**.—**El castigo**. (Tres novelas cortas.)

La inquietud en provincia, seguida de **Conversaciones literarias**.

Los contemporáneos.—(Tercera serie.)

Vicente Blasco Ibáñez.—(Estudio crítico de sus obras.)

